J-POPの音楽的冒険

レアグルーヴ感覚で楽しむ日本のメジャーポップス

TOMC

DU BOOKS

CamScannerでスキャン

まえがき――もう一度"音を楽しむ"ために

この本を手に取っていただき、ありがとうございます。

本書は、日本のメジャーな音楽家・アーティストのあまり知られていない側面に光を当て、新しい視点から捉え直すことをテーマに執筆されました。例えば**「R＆Bやファンクの観点から見たB'z」「アンビエント・ミュージックとしての井上陽水」「トラックメイキングの視座から考える宇多田ヒカル」**といった、さまざまな章から本書は構成されています。

有名なアーティストは、往々にしてそのイメージが固定化されてしまう印象があります。

実際はアルバム作品のなかなどでさまざまな音楽性を取り入れていても、「ロックのアーティスト」「フォークの人」「R＆Bシンガー」といった、長いキャリアのなかで築き上げてきたイメージ（や人脈）に基づいて聴かれてしまうことで、**本来持ち合わせて**

CamScannerでスキャン

いわば難解さが多くの人に理解されない——こうした状況を、私はいち音楽リスナーとして非常に悔しく、もったいないことだと感じていました。

また、音楽は軽視されてきた印象がありますが、2000年代頃まで一部のシニアな音楽ファンの間には、国内のメジャーフィールドで活動するアーティストたちを「商業的で、聴くに値しない音楽」と見なす風潮が存在していたように思います。

私は、そうした人々が音そのものではなく、それを取り巻く数字・セールス面やビジュアル、ほかにはゴシップ的情報やファン層の印象など、**音以外をもとに価値判断するような経験**に、違和感を抱いていました。本来、発見に満ちた奥深い内容なのに、それを察せずにも触れず、自身のセンスが優位だと一方的に信じ込む——こうした姿勢がもたらすのは決して好ましくないですし、なにより、作品を生み出したアーティストの皆さまは非常に悲しみを覚えていました。

本書は、音楽家であり、いち音楽リスナーでもある私の立場から、**「音楽作品に向き合い、その魅力を見つめ、最大限楽しむ」実践例を、なるべく平易な言葉を用いて文章化したもの**です。

ただし、音楽ファンの皆さまに大上段から「こうあるべきだ」と諭すような内容では

切ありません。また、批評・評論とも異なるものだと考えています。いわば一種の提案・レコメンドに近いものとして「なるほど、こういう音楽の楽しみ方もあるんだ！」と少しでも感じていただけたら、それが私にはなによりの喜びです。

取り上げている音楽家・アーティストは、前述したB'z・井上陽水・宇多田ヒカルをはじめ、日本のポップミュージック界で著名な方々が中心です。**ファンでない方にすればイメージが一気に変わるような、ファンの方にとっては「そこを取り上げてもらえて嬉しい」と感じていただけるような内容**を目指しました。掲載順は、ジャンルや活動年代を念頭に、ときに近しいもの、ときに相反するようなものを意識的に並べたものになっています。

なお、ほとんどの各章のあとには、その音楽家・アーティストの楽曲を中心にまとめたプレイリストを、Spotifyへのリンク（QRコード）付きで掲載しています。「読む×聴く」のシナジーを通じ、いっそう理解を深めていただく手助けになれば幸いです。

CamScannerでスキャン

まえがき——もう一度、音を楽しむために [illegible]

B'z

シティポップとしてのB'z——B'zと山下達郎をつなぐ〃グルーヴ〃とは 010

B'zとソウル〜ファンク〜AORの蜜月——『FRIENDS』シリーズと『The 7th Blues』から紐解く [illegible]

○ Playlist #01 ○ FREE SOUL **B'z** 023

井上陽水

井上陽水とアンビエント——知られざる音楽的冒険から〃センチメンタリズム〃への回帰まで [illegible]

なぜ井上陽水の詞は〃シュール〃なのか——「陽水節」が生まれるまでの変化と挑戦 [illegible]

○ Playlist #02 ○ AMBIENT/BALEARIC **Yosui Inoue** 043

宇多田ヒカル

宇多田ヒカル〃越境〃するベッドルーム・ソウル——『BADモード』を読み解く [illegible]

○ Playlist #03 ○ BEDROOM SOUL **Hikaru Utada** 056

CamScannerでスキャン

矢沢永吉

矢沢永吉とソウル〜AOR〜シンセ・ファンク——"国民的ロックスター"の音楽的冒険に迫る 058

○ Playlist #04 ○ RARE GROOVE **Eikichi Yazawa 067**

小室哲哉

小室哲哉とR&B——デビュー前夜〜TRFまで受け継がれたソウルの遺伝子 068

「R&Bプロデューサー」としてのTKサウンドの頂点とは——"ブランド"と"偏見"を超えて 076

小室哲哉はいかに革新的だったか——「渋谷系」も一目置いた、プロデューサーとしての絶頂期 085

○ Playlist #05 ○ R&B/CHILLOUT **Tetsuya Komuro 102**

中森明菜

中森明菜 異端の名盤『不思議』——「明菜流ニューウェイヴ」を生んだ自己プロデュース力 10[illegible]

○ Playlist #06 ○ NEW WAVE **Akina Nakamori 117**

R&B歌姫(ディーヴァ)としての中森明菜——「90年代以降」の歩みを見つめて 118

○ Playlist #07 ○ RARE GROOVE **Akina Nakamori 128**

久保田利伸

久保田利伸とネオソウル——世界と併走した"R&B史の生き証人" 130

○ Playlist #08 ○ NEO SOUL **Toshinobu Kubota 143**

tofubeats×TOMC——聖域/原風景としてのJ-POP

Dragon Ash

Dragon Ashとドラムンベース～ラテン音楽――〝ミクスチャー〟が加速した「内省と情熱」のゼロ年代　162

○ Playlist #09 ○ POST ROCK/DUB/AMBIENT **Dragon Ash**　170

SOUL'd OUT

なぜSOUL'd OUTは異端なのか――サザン、ジャム&ルイス、アウトキャストが融合する〝過剰さ〟　172

○ Playlist #10 ○ FUNK/DISCO **SOUL'd OUT**　182

GLAY

GLAYとレゲエ～ビッグビート～R&B――進化しつづける「伝説のバンド」の現在地　184

○ Playlist #11 ○ RARE GROOVE **GLAY**　192

安全地帯

安全地帯とニューウェイヴ～ファンク～アンビエント――国民的バンドの「先進的」な音楽性とは　194

○ Playlist #12 ○ NEW WAVE/FUNK/AMBIENT **Anzen Chitai**　203

TUBE

TUBEが鳴らす〝バレアリック〟なスタジアムロック――80～90年代のサウンド探求がもたらした「爽やかさ」　204

○ Playlist #13 ○ CITY POP **TUBE**　213

DEEN

DEENがシティポップを歌う理由――R&B/AORと歩んだ30年　21[illegible]

○ Playlist #14 ○ CITY POP/AOR **DEEN**　222

CamScannerでスキャン

ZARD
ZARDとプログレッシヴ・ロック〜R&B——"ビーイング・サウンド"の象徴が積み重ねた実験の軌跡 [illegible]
○Playlist #15 ○ RARE GROOVE ZARD 231

吉田拓郎
吉田拓郎とR&B〜レゲエ——フォークの陰に隠れたグルーヴと魂(ソウル)の時代 [illegible]
○Playlist #16 ○ RARE GROOVE Takuro Yoshida 239

Mr.Children
Mr.Childrenが「Atomic Heart」で見せた"オルタナティヴ"への助走 [illegible]
「深海」はなぜ心を打つのか——90年代に求められた"リアル" 251
「DISCOVERY」が映す覚悟と成熟——"もっと大きな"ミスチル像の発見 259
「Q」の自由の果てに——"深海"から帰還した彼らの「優しい歌」 273
○Playlist #17 ○ ALTERNATIVE Mr.Children 290

あとがき——もう一度"原風景"を訪ねて [illegible]

[凡例]

○楽曲は「 」、アルバム作品は『 』で表記
○作品名のあとの数字は発表年

- 各章のプレイリスト掲載曲はQRコードのリンク先より抜粋
- プレイリストの掲載曲がオリジナルアルバムに収録されている場合、アルバム名・リリース年はオリジナルアルバムの情報を記載（初出のシングルの情報でない場合もあり）
- 原稿の初出は巻末に記載

CamScannerでスキャン

B'z ❶

シティポップとしてのB'z

――B'zと山下達郎をつなぐ〝グルーヴ〟とは

2024年現在[★01]、多くの人がイメージするB'zの音楽性は〝ロック〟あるいは〝ハードロック〟的なものだろう。加えて、最初期にはTM NETWORKの系譜に連なるダンサブルなポップスを披露していたことも、少しでもB'z史を掘り下げたことがある方ならご存知のはずだ。

そうした彼らのキャリアのなかで見過ごされがちな印象があるのが、90年代後半までしばしば見られた、R&Bやソウル、ファンク、AORなどを踏襲した音楽性である。特にB'zのデビューから最初の10年間の音楽的変遷を見守り続けたファンにとっては、忘れがたい名曲がいくつも浮かぶのではないだろうか。昨今のシティポップやヨット・ロック(Yacht Rock＝日本国外におけるAOR的音楽の総称)の世界的流行を鑑みても、もっと光が当たってしかるべき側面だと感じる。

★01―本書刊行時

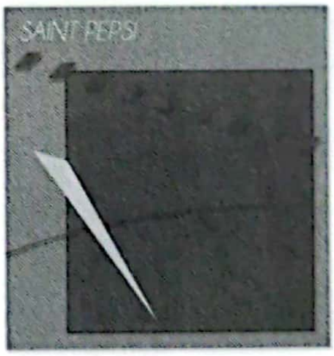
本稿では、B'zの知られざる魅力を"グルーヴ"やアレンジの観点から前・後編にわたりお送りする。この前編では、ひとりの"伝説のドラマー"を切り口に、シティポップなど、まずロック以外の視点での楽しみ方を紹介したい。

B'zと山下達郎の交差点

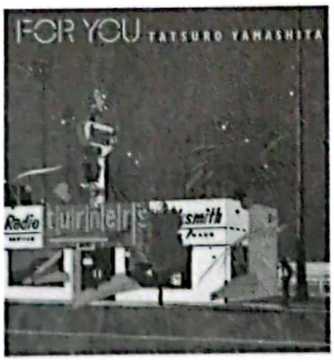
2010年代に海外から火が点いたシティポップ・ムーヴメントのなかでも、最大級の評価を得ているのが山下達郎だ。

2013年にニューヨーク・ブルックリンを拠点に活動するセイント・ペプシ★02（現スカイラー・スペンス）が自身の楽曲に「LOVE TALKIN' (Honey It's You)」をサンプリングしたことを契機のひとつとして、ここ10年ほどのシティポップ・ブーム、そして山下の再評価が本格化していった。

特に、その「LOVE TALKIN'」が収録された『FOR YOU』★03（82）の世界的人気〜中古レコード市場での価格高騰ぶりには目覚ましいものがあった。イントロ一音で心を掴まれる冒頭の「SPARKLE」から、締めくくりの雄大な全英詞バラード「YOUR EYES」まで



★02｜SAINT PEPSI『Hit Vibes』



★03｜山下達郎『FOR YOU』

CamScannerでスキャン

全編隙なしの本作。シティポップの枠を超え、日本ポピュラー音楽史上屈指のマスターピースとの呼び声も日に日に高まっている名盤である。

この「FOR YOU」に先駆け、彼は今なお幅広い世代に愛されるシングル「RIDE ON TIME」および同名のアルバム★04(80)をヒットさせているが、この2枚のアルバムのほとんどの楽曲で、ドラム／ベースは共通のメンバー(それぞれ青山純、伊藤広規)が起用されている。

のちに国内随一のスタジオ・ミュージシャンとして知られていく彼ら。その若き日のアグレッシヴかつテクニカルな演奏が、この時期のソウルやファンク〜フュージョンを絶妙に掛け合わせた山下達郎作品のクオリティを一層引き上げていることは、熱心な音楽マニアの方にはお馴染みのことかと思う。

しかし、その青山純が、B'zの数十曲もの楽曲でドラムを務めていた事実はあまり知られていないはずだ。有名なところでは、ミリオンヒットの「裸足の女神」(93)や「ミエナイチカラ〜INVISIBLE ONE〜」(96)で聴ける演奏も彼のものである。

★04 — 山下達郎
「RIDE ON TIME」

稲葉浩志が「山下達郎になりたい」と思った楽曲

アリーナロック的な先行シングル「ALONE」を収録し、B'zが打ち込みポップスからバンドサウンドに移行し始める過渡期の人気作『IN THE LIFE』[★05](91)。今作で、青山純は6曲のドラムを担当している。

そのうちの1曲「TONIGHT (Is The Night)」は、稲葉が「山下達郎さんになりたいと思っていました」という言葉を残しているとおり、アダルティなサックスと煌めくシンセが主張する編曲から、セブンスコードをびっしり詰め込んだ作曲構造に至るまで、現代の視座から〝シティポップ〟と呼ばれる楽曲の特徴をしっかり兼ね備えている。出だしの何気ないようで複雑な青山のフィルイン〜オープン・ハイハットに顕著な、強い後ノリが生むグルーヴも(ウワモノが迫り出したこの時期特有のミキシング/マスタリングのため分かりづらいが)、上記で挙げた山下達郎の諸作とも確実にリンクする部分があるだろう。

★05 | B'z『IN THE LIFE』

CamScannerでスキャン

ビーイング流ウォール・オブ・サウンドを"グルーヴさせる"演奏

また、シャッフルビート寄りのアレンジで"跳ね"がより強調された『IN THE LIFE』1曲目「Wonderful Opportunity」での青山のプレイは、数年後のシングル「love me, I love you」('95)で一層進化したスタイルを聴くことができる。

ソウルやジャズ、フュージョンの要素を積極的にアレンジに取り入れた楽曲としては現時点で最後となる1st Beat[★06]作品といえる本曲は、後年にシェーン・ガラースをはじめ多くのサポートドラマーが骨を折ったことから"B'z史上屈指の演奏難度"とも評されている。

青山は、裏・表拍を激しく行き来するブラス〜コーラス〜シンセの間を縫うように、ハイハットのパターンやフィルインにさまざまな仕掛けを施している。

B'zに限らず、この時期のビーイング楽曲には驚異的な音数とリヴァーブ(残響音)で隙間をびっしり埋めたものが多いが、本曲での青山のプレイはそれらの情報量をひとつに繋ぎ止めて自然にグルーヴさせる、潤滑油のような役割を果たしていることがはっきりと分かる。そのうえ、ソウルフルな"跳ね"のみならず、この時期すでにハードロックへのモデルチェンジを終えつつあったB'zの立ち位置に沿った派手さや荒々

★06 — B'zのシングルA面曲の呼称

しまう。スネア一発の強度とふの大小のダイナミズムまで丁寧に演出されているさまが目
に浮かぶ。

こうした演奏全体を束ねるプロデューサー・ミュージシャン的視点の融合が、その翌年、ほぼすべての
サウンドメイクを基本的なアレンジに最優先した作品である『The 7th Blues』にて
も、一発録音をはじめ、多数の収録曲中で実践されている。音色が全曲のどこか一体感を
高めた本作の魅力については、後編にて改めて触れていきたい。

B'zとソウル〜ファンク〜AORの蜜月

――『FRIENDS』シリーズと『The 7th Blues』から紐解く

現在ではあまり知られていないと思われるB'zのソウル／ファンク／AOR的側面に光を当てる本稿。前編では山下達郎『FOR YOU』(82)などへの参加で知られる伝説のドラマー・青山純をキーパーソンとし、B'zを〃グルーヴ〃の観点〜シティポップの文脈から楽しむ切り口をご紹介した。

この後編では、90年代にリリースされた『FRIENDS』シリーズ2作と、その間に位置する重要作『The 7th Blues』(94)を中心に、具体的な楽曲を多数挙げながら、彼らの〃グルーヴ・ミュージック〃との蜜月を振り返っていきたい。

『FRIENDS』に眠る、ダブルミリオンのプロトタイプ

そもそも、B'zはなぜソウル／ファンク／AOR的な音楽性を導入したのか。

CamScannerでスキャン

もちろん時流を踏まえた部分もあると思うが、活動初期のダンスポップからロックサウンドへの移行にあたり、うってつけだったことも大きいかもしれない。というのも、グルーヴが軸となっている点で前者と共鳴しつつ、同時に生演奏のアンサンブルや生音そのものの魅力も打ち出していけるからだ。

そして、そうしたソウル方面の楽曲に限らず、ロック寄りのイメージが強い「ZERO」(92)や「愛のままにわがままに 僕は君だけを傷つけない」(93)にも(彼らが当時理想形としたであろうエアロスミスやレッド・ツェッペリンと同様に)確実にファンクをはじめとする〝グルーヴ・ミュージック〟の遺伝子は流れている。この遺伝子がロックサウンドへの橋渡しとして機能したからこそ、ハードロック路線がほぼ定着する『SURVIVE』(97)までの時期にソウル/ファンク/AOR的な要素を持ち合わせた楽曲の多くが集中しているのではないだろうか。

1992年は、B'zが上記のシングル「ZERO」およびブルージーなナンバーを多数収録したアルバム『RUN』をリリースし、ロック方面に大きく舵を切った年とされる。『FRIENDS』シリーズの第一弾[★01]がリリースされたのはこの年の末だ。カップルの関係性の微妙な移ろいを丁寧にすくい上げた歌詞と、柔らかなデジタルリヴァーブの効いたサウンドが調和したAOR的な方向性は、一見『RUN』とは真逆のようでいて、

★01 —— B'z『FRIENDS』

CamScannerでスキャン

紛れもなく同作収録の「月光」等から地続きのものである。

B'zの全楽曲中でも特に有名な、クリスマスソングの定番「いつかのメリークリスマス」を収録していることでも重要な『FRIENDS』だが、ここでは2021年11月の「B'z presents LIVE FRIENDS」まで長らくライブで未披露だった隠れた名曲「僕の罪」に光を当てたい。

松本の絶品のカッティングプレイを味わえる本曲は、1980年代のブラック・コンテンポラリーやブルー・アイド・ソウルに通じる都会的なブギー調のアレンジが施されており、シンコペーションの効いたリズム構造も相まって、ダンスポップ期からのファンにも特に受け入れやすい楽曲だったのではないだろうか。小野塚晃による、オリエンタルな煌めきを纏ったキーボードも忘れがたい印象を添える。

ちなみに、こうした特徴の多くは翌93年の「愛のままにわがままに 僕は君だけを傷つけない」とも共通するものであり、ある意味で「僕の罪」はメガヒットシングルの序章的な楽曲である――と位置づけられるのも重要なポイントだ。

CamScannerでスキャン

B'zと青山純と"スウィート・ソウルミュージック"

「FRIENDS」や「愛のままに〜」といった諸作を経てリリースされた、2枚組の大作「The 7th Blues」★02。タイトルも相まってブルース〜ロック方面の音楽が中心であると思われがちだが、実際には後年の「FRIENDS II」(96)と並び、全ディスコグラフィー中でも特にソウル/ファンク/AOR寄りのサウンドが楽しめる作品でもある。

3曲で参加した東京スカパラダイスオーケストラをはじめ、多くの楽曲でブラスセクションがフィーチャーされているほか、厚いコーラス隊やオルガン、そして何より松本のワウギターのプレイが多くの楽曲を彩る、音の情報量を追いかけるだけでも聴くたびに発見のある名盤だ。また、本稿の前編でフィーチャーしたドラマー・青山純が、全曲で静/動や跳ねを自在にコントロールした圧倒的な演奏を残しているのもポイントだろう。

ここでは、リリース以来ライブ未演奏★03の「THE BORDER」に着目したい。

流麗なストリングスが導くイントロは、アース・ウィンド&ファイアー「That's the Way of the World」(75)やレニー・クラヴィッツ「It Ain't Over 'Til It's Over」(91)などの系

★02 —— B'z「The 7th Blues」

★03 —— 本書刊行時

譜に連なるスウィートなソウル／R&Bの魅力に溢れている。カップルの〝瀬戸際〟を〝国境〟と解いた美しい歌詞も相まって、『FRIENDS』シリーズとの確かな連続性を感じさせる名曲だ。

B'zと小沢健二・角松敏生のミッシングリンク

『The 7th Blues』以降のB'zは、その音楽的成果を引き継いだ「ねがい」や「love me, I love you」(ともに95)をリリースしつつも、徐々にハードロック的な志向を強めていく。

こうした動きは、AC／DCを思わせる96年の全英詞シングル「Real Thing Shakes」でひとつの頂点を迎え、翌年にはグランジを意識したとされる冒険作『FIREBALL』を発表するに至るのだが、この振り切った2作の狭間にあたる、96年の11月末にリリースされたのが『FRIENDS II』★04だ。

もちろん同作は『FRIENDS』の続編にあたるものだが、EPで丸々ひとつのストーリーを表した前作に対し、『FRIENDS II』はオムニバス形式であり、稲葉の作詞家としての個性・巧みさが光る多様なシチュエーションが描かれている。そして憂いが滲(にじ)む恋模様が多くを占める内容は、フェンダーローズやフルートをはじめとした生楽器

★04――B'z『FRIENDS II』

をふんだんに取り入れたサウンドも相まって、『FRIENDS』よりもむしろ『The 7th Blues』の空気感に近いともいえよう。

長らくB'zに携わってきた明石昌夫に代わり、本作では新たなベーシストが二名参加している。

ひとりは、1990年代のソウル×J－POPのひとつの頂点である小沢健二『LIFE』(94)でもベースを務めた中村〝キタロー〟幸司。もうひとりは、山下達郎と並び海外のシティポップ・リバイバルで熱い視線を集める日本産ブギーのマエストロ、角松敏生の諸作でも重要な役割を担っていた青木智仁だ。

中村の参加曲では、恐らく『FRIENDS II』中で最もファンの支持を集める「傷心」をやはり特筆すべきだろう。ワウギターのイントロに導かれ、生ピアノとエレピアノが交錯し、ストリングスやフルートが舞うバッキングは、先述の「THE BORDER」から時代を一歩進めたクロスオーバー／フュージョン的な要素も垣間見える。B'zのソウル／ファンク／AOR路線の最高到達点と呼びたい傑作だ。当時SING LIKE TALKINGのサポートも務めていた大ベテラン、斉藤ノヴのパーカッションも本曲の強いグルーヴに多大な寄与を果たしている。

青木の参加曲では「BABY MOON」を推したい。B'zとしては非常に珍しいボサノ

ヴァのリズムを下敷きに、フェンダーローズと松本のクリーントーンが終始漂う抑制されたアレンジは、「傷心」とは別の角度からソウル／ファンク／AOR路線の粋を極めた楽曲といえるだろう。

『FRIENDS II』以降、B'z作品におけるソウル／ファンク／AOR的表現は、個々の楽曲においては（稲葉・松本の各ソロ活動含め）時折見られたものの、EP／アルバム全体でそうしたテイストの強い作品は、シリーズ最新作『FRIENDS III』（21）まで長らくリリースされてこなかった。

近年も「Queen Of The Night」（17）や「WOLF」（19）といった楽曲でグルーヴィな音楽性をチラつかせていた彼らのこと、今後も『FRIENDS』シリーズに限らず、折々でソウル／ファンク／AOR的なテイストで楽しませてくれるのを期待したい。

FREE SOUL
B'z

左から 1 6 13「FRIENDS II」 2 12「The 7th Blues」 15「RISKY」 5「マグマ」

	Title	Artist	Album	Release
1	ある密かな恋	B'z	FRIENDS II	1996
2	THE BORDER	B'z	The 7th Blues	1994
3	TONIGHT (Is The Night)	B'z	IN THE LIFE	1991
4	僕の罪	B'z	FRIENDS	1992
5	なにもないまち	稲葉浩志	マグマ	1997
6	傷心	B'z	FRIENDS II	1996
7	Queen Of The Night	B'z	DINOSAUR	2017
8	WOLF	B'z	NEW LOVE	2019
9	love me, I love you (with G Bass)	B'z	LOOSE	1995
10	HOLY NIGHTにくちづけを	B'z	RISKY	1990
11	JOY	B'z	愛のままにわがままに 僕は君だけを傷つけない [Single]	1993
12	SLAVE TO THE NIGHT	B'z	The 7th Blues	1994
13	BABY MOON	B'z	FRIENDS II	1996
14	99	松本孝弘	Wanna Go Home	1992
15	It's Raining...	B'z	RISKY	1990

CamScannerでスキャン

井上陽水とアンビエント

――知られざる音楽的冒険から〝センチメンタリズム〟への回帰まで

「井上陽水正史」から漏れがちなサウンド面の魅力

井上陽水と「アンビエント・ミュージック（以下、アンビエント）」は一見、縁遠いものに思えるかもしれない。だが実際には、アンビエントを思わせる井上陽水作品は少なからず存在する。

例えば、『ガイドのいない夜』★01（92）に収録されている、再録版の「海へ来なさい」を聴いてみてほしい。ヴォーカルと演奏が渾然一体となってリスナーが身を置く空間に溶け込み、心の緊張を解きほぐしつつ想像力を呼び覚ますような、柔らかなサウンド。アンビエントやニューエイジ・ミュージックはもちろん、「バレアリック」と称される、爽やかな雰囲気とチルアウトの機能性を兼ね備え、国内外のクラブシーンで愛されてきた音楽たちにも近似する美しさだ。

★01―井上陽水「ガイドのいない夜」

もちろんこうした音楽性は、彼の偉大なキャリアのごく一部に過ぎない。幾度となく音楽性の変化／進化を続けてきた彼のイメージは、リスナーの世代によっても大きく異なるはずだ。

若い層には、彼がかつてアルバム『氷の世界』(73)でオリコン週間チャートの首位を計35週(14)記録、74・75年の2年連続で年間アルバムチャート1位を獲得し、全くテレビに出演しないまま芸能人長者番付の最上位クラスに食い込んでいた事実はあまり知られていないかもしれない。カウンターカルチャー的なポジションに立ちつつ、のちのB'zや宇多田ヒカルを凌ぐレベルのチャート実績を上げた彼は、当時紛れもなく〝若者文化の象徴的存在〟として君臨していた。

そこから、音楽的な冒険と一時的なセールス低迷の時期（詳細は後述）を経て、安全地帯や中森明菜らへの提供曲のヒットや、セルフカバー・アルバム『9・5カラット』(84)のオリコン9週連続1位獲得など、〝大人向けのポップミュージックを奏でるシンガーソングライター〟として華々しくカムバック。その後もドラマ主題歌として1988年に再発された「リバーサイドホテル」をはじめ、「少年時代」(90)、「Make-up Shadow」(93)などのシングルや、PUFFYへの楽曲提供、さらにはベスト盤『GOLDEN

BEST』(99)やカバー企画盤『UNITED COVER』(01)のヒットなどを通じて、定期的に世間に話題を届けてきた。

特に80年代後半以降は、テレビCMや番組出演で見せるどこか飄々（ひょうひょう）としたキャラクターもお茶の間に定着。シュールな歌詞世界のほか、特徴的な歌唱法・口調を強調するように模倣したモノマネ芸人の人気も相まって、漠然と〝大御所の天才／奇才ミュージシャン〟として認知してきた方も多いかもしれない。

上記はいわば「井上陽水正史」とも呼べるものだが、本稿では、そうした「正史」の文脈からは大抵漏れがちなサウンド面における魅力〜音楽的冒険について、特に前述したようなアンビエント／ニューエイジ／バレアリック的な側面にフォーカスして語っていこうと思う。

AORとニューウェイヴの咀嚼を経ての、アンビエント的音楽性の開花

1977年に大麻取締法違反の疑いで逮捕されたのちの初作『white』(78)で、陽水は当時流行したウェストコースト・サウンドやAORの要素を取り入れる。

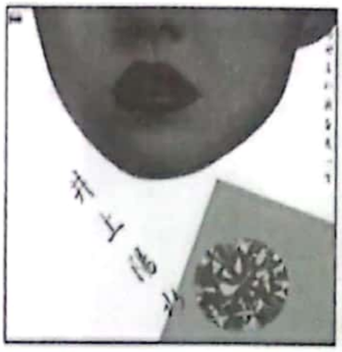
このアルバムでは、『氷の世界』をはじめ〝若者文化の象徴的存在〟の時期を支えた星

勝が全面的に編曲を手がけているが、その後『スニーカーダンサー』(79)では高中正義、『EVERY NIGHT』(80)では井上鑑や鈴木茂など、徐々にフュージョンやシティ・ミュージック（現代でいう「シティポップ」）方面で話題を振りまく人物たちが編曲に携わるようになっていく。演奏の力強さとサウンドの洗練性を増した、この時期のクールかつ突き放すようなハードボイルド具合を好むファンもきっと多いだろう。

こうしてサウンドが急速にモダナイズされていくなか、転機となったのが『あやしい夜をまって』[★02](81)における川島裕二の起用だ。

当時関西の地下シーンで話題を集めていた先鋭的ニューウェイヴ・ファンクバンド「EP-4」のキーボーディストであった彼が手がけた「Yellow Night」は、シンセサイザーやリズムマシン主導の抽象的な編曲が耳を引く、彼のキャリア全体で見ても屈指の冒険作である。

陽水は本曲リリース時、「自分で自分の中から何が出てくるか楽しみ」「昔は〝センチメンタリズム〟みたいなものだけで曲を創ってきて、それをつまらなく思い始めて以後の右往左往が最近やっと形になってきた」（『新譜ジャーナル』1982年1月号、自由国民社）といった言葉を残している。実際、「ときにキッチュな言葉選びを交えた不可思議な情景描写がされるAメロ、一転して明快な意味を持つ力強い大サビ」という歌詞構成



★02 ― 井上陽水『あやしい夜をまって』

CamScannerでスキャン

に、〝非・演奏的〟とも呼びうる抽象的・即興的サウンドを組み合わせた仕上がりは、それまでも〝超現実的〟（シュルレアリスム的）と称されてきた「東へ西へ」(72)、「氷の世界」(73)や、そこにテクニカルな演奏を掛け合わせた「なぜか上海」(79)のような楽曲とも異なる境地に達したと言ってよいだろう。陽水がニューウェイヴ以降の音楽性に適応し、時代に取り残されることなく現役であり続けることになる、そのターニングポイントにあたる非常に重要な楽曲だ。

『あやしい夜をまって』ではこの「Yellow Night」の1曲だけだった川島の貢献は、続く『LION & PELICAN』(82)で大きく加速し、10曲中4曲の編曲を手がけている。煌めくシンセサイザーのリフレインが美しいシンセポップ「チャイニーズフード」、ブライアン・フェリーにも通ずるニューウェイヴとロマンチシズムの融合した「背中まで45分」はいずれも沢田研二への提供曲のセルフカバー★03だが、「Yellow Night」の作風を引き継ぎつつ、『スニーカーダンサー』前後で志向された「サウンドの心地よさ」も融合させた、絶妙なバランスに仕上がっている。

川島とのパートナーシップが頂点に達したのが、9曲中8曲を彼が（「BANANA」名義で手がけた『バレリーナ』★04(83)である。

★03 — ちなみに、この2曲はいずれも「沢田に楽曲を提案した際のデモ音源がそのまま収録された」という説もある。

★04 — 井上陽水『バレリーナ』

このアルバムでは、A面でダブやアフロビートなど同時代のニューウェイヴに通ずるサウンド／リズムの冒険を展開する一方、B面では音数を抑えた静謐なサウンドデザインで統一しており、ある種コンセプチュアルな造りになっている。そして、このB面の4曲こそ、陽水のアンビエント／ニューエイジ／バレアリック的な作風の最初の到達点であろう。

「Yellow Night」の系譜にある陽水の妖しい魅力を突き詰めた「バレリーナ」、ストリングスとシンセサイザーの柔らかな響きに包まれる「虹のできる訳」。シンセサイザーとリズムマシン、コーラスなど最小限の編成で人肌を感じさせるサウンドを聴かせる「ビーズとパール」。前述の「背中まで45分」をよりスムースな方向に発展させたような「夢」。こうした楽曲で会得したサウンドは、のちの「Nezaire」(83)や「ハンサムボーイ」(90)でも聴くことができ、いずれもアルバムの要所を締める重要な役割を果たしている。

研ぎ澄まされたサウンドデザインを引っ提げての"センチメンタリズム"への回帰

ここまで辿ってきたように、『white』以降の陽水はそのキャリアを通じ、絶えず作風を変化させつづけてきた。そして、さまざまな音楽的冒険を経た後の音楽性は、

『white』以降興味を失っていたという、かつての「センチメンタル」なフォーク期の作風への回帰が見られるようになっていく。

1992年、陽水は初期の楽曲を中心にセルフカバーした『ガイドのいない夜』をリリースする。

冒頭で紹介した「海へ来なさい」(編曲＝瀬尾一三)をはじめ、深いリヴァーブを湛えたアンビエント的なサウンドデザインが楽しめるアルバムだが、編曲の中心を担う楽器は80年代の音楽性を支えたシンセサイザーにとどまらず、ギターを軸にした楽曲も多数収録されている。

なかでも、当時JR東日本のCM(地方の風景を映した、旅情や郷愁を誘うもの)に起用された「結詞」★05は、アルバム中でも特にフォーク期のファンにアピールするであろう、アコースティックギターを中心にした非常にシンプルな編成で演奏されている。それでいて、音像はリヴァーブを全面に効かせた非常にウェットなものとなっており、そのどこか夢見心地〜非現実的な印象を与えるサウンドは、原曲(76)に宿る「センチメンタリズム」を一層加速させる相乗効果を生んでいるように思える。ある意味、彼の音楽的な探求が一巡した瞬間を捉えたともいえる重要なテイクである。

★05 — 井上陽水「結詞」

こうした、ギターをはじめとした生演奏とチルアウト・ミュージック的なサウンドデザインを組み合わせていく方向性は、その後のシングル「5月の別れ」[★06]（93）でも表出。アルバムとしては『永遠のシュール』[★07]（94）が全編この路線で貫かれており、統一性という観点では彼の全キャリアを通じても屈指の名盤に仕上がっている。その後のオリジナルアルバムたちは、いずれもさまざまなテイストの楽曲を並べたバラエティに富む構成をとっているため、ひとつの美意識に貫かれた〝トータル・アルバム〟と呼べるアルバムはある意味で本作が現時点で最後（企画盤除く）といえよう。その点でも非常に重要な作品だ。

2010年代以降の〝世界のトレンド〟を先取りしていた陽水

陽水のある種アンビエント的な作風は、彼の1980年代の音楽的冒険のなかで育まれ、やがて「柔らかな歌唱」「聴き手の感性を刺激する歌詞世界」という彼の音楽家としての個性と寄り添うように、円熟期といえる1990年代以降の彼の音楽性における、重要な一部分として昇華されていった。

2010年代以降の世界の音楽シーンではメジャー／アンダーグラウンドを問わず、アンビエント的なサウンドデザインとポップミュージックを組み合わせた楽曲が

★06｜井上陽水「5月の別れ」

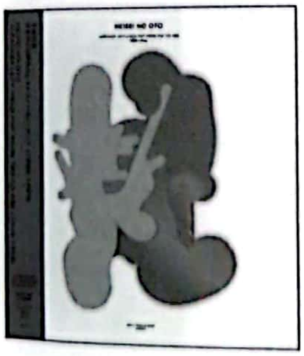
★07｜井上陽水『永遠のシュール』

CamScannerでスキャン

増えていったが、このような陽水の変遷はある意味、時代のトレンドを20～30年先取りしたものであったともいえよう。また、シンセサイザーを主体に非常に人間的な情緒・エモーションを感じさせる作品を1980年代に生み出した英国のバンド、ザ・ブルー・ナイル[★08]は近年急速に再評価が進んでいるが、同時期に重要作を多数残した陽水についても、同じ角度から再評価がなされてもよいのではないかと思う。

2021年、アムステルダムに拠点を置く世界屈指のリイシュー・レーベル（時代に埋もれた過去作品の魅力を検証し、再発売するレーベル）であるMusic From Memoryのコンピレーション『Heisei No Oto』[★09]（谷口英司と佐藤憲男が選曲）に陽水の「Pi Po Pa」が収録された際も静かな話題を呼んだが、彼の音楽性が多角的に分析される機会はこれまであまりに少なかったように思える。こうした流れが今後、国内外で一層加速していくことを切に願いたい。

★08｜ザ・ブルー・ナイル『Hats』


★09｜VA『Heisei No Oto』

CamScannerでスキャン

井上陽水——❷

なぜ井上陽水の詞は〝シュール〟なのか

——「陽水節」が生まれるまでの変化と挑戦

唯一無二の「陽水節」はいかに築かれたか

井上陽水の詞は、しばしば「不思議」「シュール」「ナンセンス」なものだと評される。例えば、PUFFYに作詞提供した「アジアの純真」[★01]（96）の語感を最優先したような歌い出しのフレーズ「北京 ベルリン ダブリン リベリア」は、彼の「シュール」なイメージが特に分かりやすく表れたものだろう。

本稿では、そうした彼の詞が持つ唯一無二のテイストがどのように築かれていったか、そのプロセスを解き明かしていこうと思う。

なお、ポップミュージックを「詞」の側面から語る文章は往々にして「語り手の主観的な感想」が先走ることが多いが、本稿は可能な限り陽水本人の証言を軸に、なるべく客観的な視点に立ち書いていくつもりだ。

★01 — PUFFY「アジアの純真」

本稿ではこれを起点に、以降の数年間に主にフォーカスしていくが、もちろん、陽水の不思議ワールドな作風は、アンドレ・カンドレとしてデビューした1969年の時点からすでに見られたものだ。ラブソングの間に呪文のような突飛なフレーズをリズミカルに挟み込んだ「カンドレ・マンドレ」▲01には、80年前後に形成される作風の萌芽がすでに表れているとも指摘できるのだが、この詳細は後述する。

また、井上陽水として再デビューし、70年代初頭〜中期に一大ブームを巻き起こした時期の作品にも、「東へ西へ」、「氷の世界」などに、不思議な情景・不可解な行動を独特な切り取り方で歌った楽曲は存在している。ただし、これらの楽曲は同時に、当時の若者の心象を象徴的なフレーズの中に描いた楽曲が多く、いわゆるリスナーとの距離感を急速に縮めるような側面もある。70年代後半以降の陽水の難解な楽曲に対し、この時期の作風はまだ具体性に支えられたものだといえる。

とくに、陽水の歌詞の世界について、実際の夜の場を踏まえ

▲01「アンドレ・カンドレ」「カンドレ・マンドレ」

抽象性とリズムの追求――「歌はもう立派なものでも大切なものでもない気がする」

陽水は1978年の「ヤング・ギター」(新興音楽出版社、現シンコーミュージック・エンタテイメント)でのインタビュー時、当時の最新作『white』の作詞について「以前よりも詞の内容が具体的でないように思える」との指摘を受けている。

これに対し陽水は「抽象的な話で(あったとしても)自分自身も楽しめて、聴いている人も楽しめればそれでいい」「以前ははっきり〈これこれこうだからこうですよ〉という歌も好きだったが、最近はやはり抽象的なことが好きだ」「最近は抽象的な歌がないように思える(ので、自分でやりたい)」といった発言を残しており、意図的に「具体性」から離れようとしていたことがうかがえる。

『white』★03での陽水の作詞には、「ほぼ全編で客観的な情景・人物描写に終始する」(「ミスコンテスト」「灰色の指先」ほか)「観念的な問い・思索を並べるが、明確な喜怒哀楽を込めない」(「white」「甘い言葉ダーリン」ほか)といった傾向が見られる。これらの楽曲は、一文ごとの意味は比較的明確であっても、分かりやすいメッセージを聴き手に突きつけることはなく、ある種のドライさすら感じさせるところがある。「東へ西へ」「氷の世界」に見られた切迫感はよい意味で抜け落ちており、後年に確立する作風に至るまでの過渡

★03―井上陽水『white』

期といえるものだろう。『white』はサウンド面でスティーリー・ダンや後期イーグルスなどのウェストコースト・サウンド～プレＡＯＲ的な薫りが漂うことから根強い人気を誇るアルバムだが、この突き放すような歌詞世界も、作品の魅力に大いに寄与しているように思える。

『white』リリースの前年となる１９７７年には、雑誌「深夜放送ファン」(自由国民社)のインタビューで、つのだ☆ひろ作詞・加藤和彦作曲のサディスティック・ミカ・バンド「サイクリング・ブギ」[★04](72)に触れる形で重要な発言を残している。

この曲の歌詞は、小気味よいバンド演奏と同調するように「サ、サ、サ、サイクリング・ブギ　サ、サ、サ、サイクリング・ブギ」といった、リズム感とフレーズの強度を優先したような内容となっている。陽水はこの歌詞を「面白い」と称し、例えば岡林信康「私たちの望むものは」(70)などのシリアスな歌と比べて「惹かれる」「同調できる」としている。そしてその理由として、かつてボブ・ディランが「歌で世の中を変えることなんてもうできない」と語ったことを引き合いに出しながら、「歌はもう立派なものでも大切なものでもない気がする」「恥ずかしさやどうしようもなさ、後ろめたさを一旦置いて楽しそうにやっている人が一番好きだ」とのコメントを残しているのだ。

この「サイクリング・ブギ」への憧憬は、『スニーカーダンサー』[★05](79)の表題曲に分か

★04｜サディスティック・ミカ・バンド「サイクリング・ブギ」

★05｜井上陽水『スニーカーダンサー』

りやすく表れている。「サイクリング・ブギ」にも参加している高中正義のギターが牽引するダンサブルで小気味よいサウンドに合わせ、タイトルのフレーズをリズミカルに繰り返す箇所などは、確実に同曲と地続きのものだ。

1979年の「ヤングフォーク」(講談社)では、陽水は初めてサザンオールスターズ「勝手にシンドバッド」[★06](78)を聴いたときの印象について「メロディーに対する詞の割り振りが自由」「自分だと『どうするときれいになるか』と考えてしまうが、そんなことを無視した歌いっぷりがいい」といった言葉を残している。

「勝手にシンドバッド」における、ときに語感を最優先したような桑田佳祐の作詞は後年の陽水の作風にも極めて近いものだが、陽水がデビュー時より桑田に着目し、しかも言葉のチョイスではなく譜割りに着目したコメントを残していたことは特筆に値するだろう。当時の陽水がいかに、リズムに対して日本語をどう乗せるかという部分に関心を抱いていたかがうかがえるエピソードだ。

このように、1970年代後半の時点で、陽水の詞作には「抽象性の肯定」および「リズム感の重視」といった傾向が見られ始める。

前述の「カンドレ・マンドレ」でも垣間見られたこうした傾向を、陽水はより自覚的

★06 — サザンオールスターズ「勝手にシンドバッド」

期といえるものだろう。『white』はサウンド面でスティーリー・ダンや後期イーグルスなどのウェストコースト・サウンド〜プレＡＯＲ的な薫りが漂うことから根強い人気を誇るアルバムだが、この突き放すような歌詞世界も、作品の魅力に大いに寄与しているように思える。

『white』リリースの前年となる１９７７年には、雑誌「深夜放送ファン」(自由国民社)のインタビューで、つのだ☆ひろ作詞・加藤和彦作曲のサディスティック・ミカ・バンド「サイクリング・ブギ」[★04](72)に触れる形で重要な発言を残している。

この曲の歌詞は、小気味よいバンド演奏と同調するように「サ、サ、サ、サイクリング・ブギ　サ、サ、サ、サイクリング・ブギ」といった、リズム感とフレーズの強度を優先したような内容となっている。陽水はこの歌詞を「面白い」と称し、例えば岡林信康「私たちの望むものは」(70)などのシリアスな歌と比べて「惹かれる」「同調できる」としている。そしてその理由として、かつてボブ・ディランが「歌で世の中を変えることなんてもうできない」と語ったことを引き合いに出しながら、「歌はもう立派なものでも大切なものでもない気がする」「恥ずかしさやどうしようもなさ、後ろめたさを一旦置いて楽しそうにやっている人が一番好きだ」とのコメントを残しているのだ。

この「サイクリング・ブギ」への憧憬は、『スニーカーダンサー』[★05](79)の表題曲に分か

★04｜サディスティック・ミカ・バンド「サイクリング・ブギ」

★05｜井上陽水『スニーカーダンサー』

りやすく表れている。「サイクリング・ブギ」にも参加している高中正義のギターが牽引するダンサブルで小気味よいサウンドに合わせ、タイトルのフレーズをリズミカルに繰り返す箇所などは、確実に同曲と地続きのものだ。

１９７９年の「ヤングフォーク」(講談社)では、陽水は初めてサザンオールスターズ「勝手にシンドバッド」★06(78)を聴いたときの印象について「メロディーに対する詞の割り振りが自由」「自分だと『どうするときれいになるか』と考えてしまうが、そんなことを無視した歌いっぷりがいい」といった言葉を残している。

「勝手にシンドバッド」における、ときに語感を最優先したような桑田佳祐の作詞は後年の陽水の作風にも極めて近いものだが、陽水がデビュー時より桑田に着目し、しかも言葉のチョイスではなく譜割りに着目したコメントを残していたことは特筆に値するだろう。当時の陽水がいかに、リズムに対して日本語をどう乗せるかという部分に関心を抱いていたかがうかがえるエピソードだ。

このように、１９７０年代後半の時点で、陽水の詞作には「抽象性の肯定」および「リズム感の重視」といった傾向が見られ始める。

前述の「カンドレ・マンドレ」でも垣間見られたこうした傾向を、陽水はより自覚的

★06 サザンオールスターズ「勝手にシンドバッド」

に取り入れ、1980年代の作品群で一層推し進めていく。ここからは、その背景について紐解いていきたい。

逸脱の実践――「才能があればなんでも歌にできる」

陽水は、1982年の「FM STATION」(ダイヤモンド社)におけるインタビューで、仮歌を収録する際、歌詞はまだ完成形ではないことがほとんどだと語っている。そして収録後、ディレクターとは「そのうち変えよう」と話すものの、仮歌をずっと聴いているうちに「これでいいんじゃないか」「変えるとなにか違った感じがしてくる」と、〝未完成〟の歌詞のままでいいのではと思うようになるという。

結果、周囲から「商品にならない」との反発も受けたそうだが、それでも自分自身が「面白がっている」状態で出すことを優先していたようだ。歌詞に限れば陽水史上屈指の怪作と目される「My House」(81)についても「当初は大幅に歌詞を変更する予定だった」と語っており、すなわち本曲は歌詞の大部分が「仮の状態」のまま世に出たと推測される。

同年の「FMレコパル」(小学館)では、ビートルズの「Yesterday」[★07](65)にまつわる逸話に

★07 ビートルズ「Yesterday」

触れているのも興味深い。この名曲は制作段階で「Scrambled Eggs（スクランブルエッグ）」という仮のタイトルが付けられていたという逸話が残っており、陽水はこれを例に挙げて、「そのような（テキトウな）タイトルでいいんだったらいくらでもできる。それを『Yesterday』までにするのが大変な作業なのだ」と、作詞の苦労について語っているのだ。

ちなみにこの「Scrambled Eggs」の逸話は作者のポール・マッカートニー自身が公式に認めているもので、有名な歌い出し「Yesterday, all my troubles seemed so far away（昨日まで面倒ごとなんて無縁だったのに）」も当初は「Scrambled eggs, Oh my baby how I love your legs（スクランブルエッグ、僕がどれだけ君の脚を愛していることか）」という仮の歌詞だったという。★08

陽水はリリースのためにそうした仮の詞・タイトルをアップデートしていく作業について、「わざわざつまらなくしている」「世の中の物差しに合わせている」気がすると述べている。1979年の「平凡パンチ」（平凡出版、現マガジンハウス）のインタビューでは、世間一般に親しまれるポップス／歌謡曲を聴いている層からはテーマにならないと思われている物事であっても「才能があればなんでも歌にできる」という自信に満ちた言葉を残しており、また同時に「ナンセンスでチャランポランで辻褄が合っていないことを美しく感じる」との価値観を明かしている。

すなわち、陽水はこの時期にはすでに、既存のポップソングの〝窮屈さ〟を冷徹に見

★08―2011年にはテレビ番組の企画で、ポール自らこの歌詞での歌唱を披露している

定め、自身の「才能」によって積極的かつ自覚的に「主流」から逸脱しようとしていたことが分かる。前述の「My House」や、ユーモラスなほどにカタカナ語がひしめく「チャイニーズフード」(82)などは、その顕著な例だろう。また、こうしたエピソードを踏まえてみると、「金属のメタル」「川沿いリバーサイド」という日英の同語反復が耳を引きつける「リバーサイドホテル」★09(82)も、彼なりの挑戦だったように思えてならない。

「陽水節」の完成と、その完成を拒むように続く挑戦

ここまでのように、80年代前半までの時点で、陽水の詞作には前述の「抽象性の肯定」「リズム感の重視」に加え、「『なんでも歌にできる』という自負」「ナンセンスの賛美」といった要素が色濃く反映されるようになり、現代の私たちがイメージする「井上陽水の歌詞」の土台はほぼ完成を迎えることになる。

この個性は、安全地帯や中森明菜への提供詞やセルフカバー・アルバム『9.5カラット』(84)の記録的ヒットといった80年代中盤の「第二次陽水ブーム」期においてはそこまで表出しなかったものの、その後、ドラマ主題歌として1988〜89年に人気を博した「リバーサイドホテル」や、ミリオンヒットとなったPUFFY「アジアの純真」などを通じ、時間差でさまざまな世代へと広がっていった。

★09 — 井上陽水「リバーサイドホテル」

なお、本稿冒頭でも紹介した「アジアの純真」の歌い出し「北京 ベルリン ダブリン リベリア」については、作曲を務めた奥田民生から上がってきたデモテープの鼻歌を聴いた陽水が「どう考えてもそう言っているように聴こえる」ということで採用した、という逸話がある（「サンケイスポーツ」2016年6月2日付）。自身で作曲していないナンバーを歌うことが増えた90年代ならではのエピソードだが、ここまで本稿にお付き合いいただいた方からすれば、全く意外でないと感じた人も多いのではないだろうか。まさしく「陽水らしい」判断だろう。

前編で陽水のサウンド面は90年代以降、初期の叙情性への回帰が見られるなど円熟の境地を迎える――という話をしたが、詞作の面でも90年代から2000年代にかけて同様の深化を見せる。

例えば、「少年時代」（90）における「風あざみ」のような造語を織り交ぜたバラード「Final Love Song」★10（92）は、王道の曲調でありながらサビ頭に「ヒキナ声」という挑戦的な造語をフックに用い、かつ、人名を用いて細かく母音で韻を踏む（「ニコラフン」と「[illegible]ALL ALONE」）など、これまでにも見せたさまざまな技巧・発想を駆使しつつも、新境地も垣間見せた記念碑的な楽曲となっている。

★10 井上陽水「Final Love Song」

このような「語尾にカタカナ語を配して韻律を整えつつ、意味性よりも自らの発声の自然な心地よさに忠実であろうとする詞作」はこの曲のみにとどまらず、90年代中期以降の多様なテイストの楽曲で活用されるようになり、ある種の「陽水節」として完成されていった。その一方で、同時期に秋元康や三谷幸喜、町田康などさまざまな人物から作詞提供を受けていたのは、ある意味でそのスタイルの「完成」を自ら拒み、音楽的挑戦を続けようとする狙いがあったからこそかもしれない。

常に自らの表現の在り方に敏感であり続け、半世紀以上にわたり存在感を放つ陽水。引退説も囁かれる昨今だが、彼の新作ではどのような挑戦がなされるのか。期待して待ち続けたいと思う。

＊本稿で紹介した井上陽水の貴重なインタビュー・証言は、えのきどいちろう編『井上陽水全発言』（福武書店、1994年）を参照させていただいた。

AMBIENT/BALEARIC

Yosui Inoue

左から 2 12『永遠のシュール』 1『ガイドのいない夜』 4 6 9 14『ハンサムボーイ』 3 7 10『バレリーナ』

	Title	Album	Release
1	海へ来なさい	ガイドのいない夜	1992
2	東京	永遠のシュール	1994
3	ビーズとパール	バレリーナ	1983
4	P. Pa. Pa	ハンサムボーイ	1990
5	We are 魚	Negative	1987
6	夢寝見	ハンサムボーイ	1990
7	夢	バレリーナ	1983
8	背中まで45分	LION & PELICAN	1982
9	長時間の飛行	ハンサムボーイ	1990
10	銀座	バレリーナ	1983
11	記憶	Negative	1987
12	土曜日は晴れた	永遠のシュール	1994
13	5月の別れ	UNDER THE SUN	1993
14	最後のニュース	ハンサムボーイ	1990
15	星の光	UNITED COVER	2001

宇多田ヒカル"越境"するベッドルーム・ソウル

――『BADモード』を読み解く

"ベッドルーム・ミュージック"の先駆者としての宇多田ヒカル

宇多田ヒカル『BADモード』★01(22)の配信リリース当日に行われたオンラインライブで『Exodus』★02(04、Utada名義)からの楽曲が披露され、驚いた方もいるかもしれない。だが、個人的には必然性を感じる選曲であった。

当該の2曲「Hotel Lobby」「About Me」は、宇多田がプログラミング担当者としてクレジットされた最初期の楽曲たちだ(スパイス・ガールズ、ニュー・オーダー等の仕事で知られるピート・デイヴィスがそれぞれ共同/アディショナル・プログラミングとして関与)。また、同じくアルバムのリリース日に公開されたビルボードのインタビュー「Hikaru Utada Returns, With 'BAD Mode' & A Better Sense of Self」で「キャリアで特に誇りに思っている作品」を訊かれた宇多田は、第一に『Exodus』を挙げている。

★01|宇多田ヒカル『BADモード』

★02|Utada『Exodus』

エレクトロニックなサウンドを大胆に強めた『Exodus』のリリース後、『ULTRA BLUE』[★03](06)で宇多田はシーケンスソフトDigital Performerを用い、自身でほとんどの楽曲のプログラミングを手がけるようになった。これを皮切りに、宇多田は『ULTRA BLUE』から『初恋』(18)までのほとんどの楽曲でメインのプログラミング担当としてクレジットされていくことになる。

2000年代後半以降、独力でプログラミングを含む多くの工程を完結させる「ベットルーム・ミュージック」の作り手が数多く登場していくことになるが、宇多田はメインストリームにおける、その先駆けのような存在であったともいえる。そして、『BADモード』はその延長線上で語られるべきアルバムではないだろうか。

『BADモード』は、世界的に著名なプロデューサー勢との共同プロデュースで制作されたことでも大きな話題を集めた。

『Exodus』以降で同様にワールドクラスの布陣で臨んだ作品には、スターゲイト(Ne-Yo、ビヨンセなど)やトリッキー・スチュワート(ブリトニー・スピアーズ、リアーナなど)といったポップマーケットを制したプロデューサーが起用された『This Is The One』[★04](09、Utada名義)が思い出されるが、これはUS市場での成功を強く意識した結果による例外的な

★03 ー 宇多田ヒカル『ULTRA BLUE』

★04 ー Utada『This Is The One』

作品だろう。実際、今作の人選は少し様相を異にする。

『BADモード』に参加している面々――近年はエクスペリメンタルな作風で知られるチャーリーXCXのプロデュース[★05]を手がけてきたA・G・クック、インディ・レーベル名門のNinja TuneやLuaka Bopからのリリースで知られるフローティング・ポインツといった人選は、市場を意識しているというよりは、自身の音楽的関心と合致する相手を志向してのものに思える。本作の方向性は、先述の『This Is The One』よりも、椎名林檎やKOHHといった確立された個性を持つアーティストを多数フィーチャーした『Fantôme』[★06](16)に近いと言っていいだろう。

本作以前の2作『Fantôme』『初恋』は生演奏の貢献が大きかったが、宇多田はこのことを振り返り、「ほかの人を信頼すること、そして自分のコントロールが及ばないところで何かを実現させること」の魅力と、そのプロセスを成功させたことで自信を得た経験について語っている。そして、そうしたアルバム群をリリースしたあと、「またサウンド面ですごく風変わり(weird)なことをやりたい」と思ったという。

こうして個性的な面々とともに生み出された『BADモード』は、さまざまな趣向が凝らされた、最先端のポップミュージックとして研ぎ澄まされた完成度を誇っている。以下でそれぞれのコラボレーションについて触れていこう。

★05―A・G・クックがプロデュースを手がけたチャーリーXCXの『Charli』(19)

★06―宇多田ヒカル『Fantôme』

〝プライベートな領域〟＝トラックメイキングの共同作業

新曲3曲を手がけたフローティング・ポインツは、それまで誰かと共同でトラックを制作する経験がなかったという。それもあり、タイトル曲「BADモード」では宇多田側がリードする形で、各パートの音色の差し替えなどの希望を出していくことで制作が進行していった。

一方、「Somewhere Near Marseilles —マルセイユ辺り—」は宇多田の未完成のデモをフローティング・ポインツが大きく膨らませ、いたく感銘を受けた宇多田は12分近い超長尺での収録を決定したという。彼がソウルやジャズの要素を色濃く取り込んだハウスミュージックを制作していた『Shadows』★07（11）の頃の作風を強く想起させる本曲は、強い影響力を持つアメリカのインディ音楽メディア、ピッチフォークの年間ベストソングで10位にランキングしたほか、配信ライブ時にも海外からのコメントが相次ぐなど、アルバムのなかでも特に世界的な注目を集めるキラーチューンとなった。

A・G・クックとの共作は、彼がプロデュース等の経験が豊富だったこともあり、作業の初期段階から密なディスカッションを経て進行していったという。

とはいえ、これは私の推測だが、『Heart Station』（08）収録の「Stay Gold」を彷彿させる

★07 フローティング・ポインツ『Shadows』

イントロを持つ「君に夢中」や、『Fantôme』収録の「道」に通ずる単音リフのイントロが印象的な「One Last Kiss」はいずれも、宇多田制作のデモがある程度活かされていると思われる。この2曲はいずれも日本の映像作品とのタイアップがついているが、拍の間を音で埋め尽くす「J-POP的」な造りの真逆を行くように、ヴォーカル以外のパートが過度にメロディを主張しない、音数の絞られたアレンジが印象的だ。

小袋成彬との共作では基本的に宇多田制作の音源が活かされているというが、「誰にも言わない」は例外的に、彼のアイデアを取り入れることで大きく発展した楽曲だという。

本作では珍しく生楽器が多数フィーチャーされ、ビートの抜き差しや拍の自在な解釈、BPMのハーフ／倍の行き来、数段階の変化を見せる楽曲構造の妙は、フランク・オーシャン★08らオルタナティヴR&Bの先端を行く音楽家の作品にも近いものがあり、2020年の配信リリース時にも大きな話題を呼んだ。本曲は前後の楽曲——静謐な「気分じゃないの(Not In The Mood)」と、グレン・アンダーグラウンド★09などデトロイト・テクノに強い影響を受けたアップテンポの「Find Love」を綺麗に繋ぐ役割を担いつつ、同じく生楽器系の素材が多用され、新たなメロディと展開が中盤〜ラストにかけて幾度となく現れ続ける冒頭の「BADモード」とも共鳴している印象を受け

★08 フランク・オーシャン『Blonde』

★09 グレン・アンダーグラウンド『Atmosfear』

な、アルバムに起伏とまとまりを同時に生み出している点で、本作の要のような楽曲だろう。

スクリレックス、および彼の制作パートナーであるブー・ベアーと共作した「Face My Fear」は、「(英語版では)自分以外の人が書いた歌詞を歌う」という点で、宇多田自身にとっても特別な位置づけの曲になったという。

本作中、唯一のアグレッシヴな編曲だが、直前の「Find Love」がデトロイト・テクノ的なクラブ色の強い曲調であることから「Face My Fear」への橋渡し役として機能しており、アシッドハウス調の次曲「Somewhere Near Marseilles —マルセイユ辺り—」との間に挟まれたことも相まって、見事に終盤の流れを作っている印象を受ける。スクリレックスの作品では「Show Tracks」[★10](12)に通ずる、美しくエモーショナルな楽曲とヴォーカルチョップの組み合わせがハマった作品だ。

宇多田にとって、過去の音楽制作は「自分一人で、安全だと感じることが必要だった」と形容するなど、常にプライベートなものだったという。今作では打って変わって「一緒に面白いものを作ることができる新しい友達」ができたことの率直な喜びを語っており、心持ちの面でもある種のブレイクスルーを達成できたようだ。[★11]

★10｜スクリレックス『Show Tracks』

★11｜Bradley Stern, "Hikaru Utada Returns, With 'BAD Mode' & A Better Sense of Self", Billboard (2022/1/19) https://www.billboard.com/music/pop/hikaru-utada-interview-bad-mode-feature-1235020381/

CamScannerでスキャン

R&Bとエレクトロニック・サウンド、双方の最高到達点

ここからは、アルバム全体に通底するリズムやサウンドデザインの妙について触れていきたい。

本作の多くの楽曲では、贅肉を削ぎ落とした音数の少ないマシンビートに、多重コーラスのループが次々に絡んでいく――というスタイルが見受けられる。マーヴィン・ゲイ「Sexual Healing」★12(82)のヒット以来、R&Bではスタンダード化した手法であり、"現代的なポップミュージック"の基本形ともいえるフォーマットだが、今作は宇多田のヴォーカル自体が「リズムの主軸」となる瞬間がたびたび訪れる。

例えば「Time」や「Pink Blood」は特徴的なズレ・キメや休符をリズムトラックに含む楽曲だが、ヴォーカルはそのアクセントの前後を自在に行き来するため、リズムトラック以上にグルーヴの中心を担っているように聞こえる。ヴォーカル録音後にリズムを一から組み立て直したのかと錯覚するほど、ヴォーカルにオケ全体が引っ張られ、グルーヴさせられているかのような凄みがある。ディアンジェロ「Voodoo」★13(01)以降、広く世に知られるようになったビートの「揺らぎ」「モタリ」「ズレ」といった要素を、宇多田はリズムトラックでなく、自身のヴォーカルを中心点として生み出そうと

★12｜マーヴィン・ゲイ「Sexual Healing」を収録した「Midnight Love」(82)

★13｜ディアンジェロ「Voodoo」

しているように思えてくる。

また、先ほどA・G・クックの項でも触れたが、本作は全編でプログラミング段階からの共作体制が敷かれたことも作用してか、リズムのみならず全パートの音数が客観的なジャッジのもとで選び抜かれ、適切に絞り込まれている印象を受ける。

それでいて、リヴァーブやパンニング(音の左右の配置や移動・変化)が巧みに施されているためか、密室的な息苦しさや緊張感は不思議なほど感じさせない。それどころか、リズムの一音一音がくっきりとした輪郭を持っていることも相まって、外部にひらけていくような開放感すらも併せ持つ点が実に巧みだ。シンプルな音の層を柔らかく積み重ね、音響に細心の注意を払ったプログラミング・サウンドに、強い人間味――R&B方面とは別の意味での〝ソウル〟を感じさせるヴォーカルが乗るというあり方は、宇多田がかつてフェイバリットに挙げていたグラスゴーの伝説のグループ、ザ・ブルー・ナイルを思わせるところもある。

このように、本作はデビュー以来のR&B的な側面、『Exodus』以降のエレクトロニック・サウンドの側面の双方で格段の強度を備えた作品だ。とはいえ、冒頭の「BADモード」はレオ・テイラーの生ドラムを軸にした――ピッチフォークからは「シ

ティポップ」とも称された――スティーリー・ダン★14にも通じる高密度のポップミュージックであり、決して一面的な見方では読み解けないアルバムとなっているのがまた素晴らしい。

さまざまな“境界”を越えていく『BADモード』

本作は宇多田のキャリアで初の「バイリンガル」アルバムだと位置づけられている。ごく当たり前に日本語・英語いずれも用いて生活を送っている宇多田自身にとって、これまで「Utada」名義などで言語を分けて作品を発表してきたことは不自然だと気づき、制約を設けることをやめたのだという。

この「バイリンガル」性に着目すると、アルファベットとカタカナが混在する『BADモード』というアルバムタイトル自体、まずとても示唆的なものに思えてくる。表題曲「BADモード」での同ワードの発音――「BAD」は破裂音を強調した英語調で、「モード」は「ド」がはっきりと発音される日本式の発音であるのも、おそらく意図的なものだろう。

また、「Find Love」は日本語版（「キレイな人」）が制作されたにもかかわらず、最終的には全編英語調のバージョンが採用されている。これは、タイアップ先である資生堂の

★14 ―スティーリー・ダン
『Aja』(77)

[illegible]が使用されたことも大きい」と指摘されるが、言語[illegible]

[illegible]意味がわかんなくていいんだ[illegible]

宇多田は、音楽の制作工程で自分がやりたいことをうまく説明することが苦手なんだという。そして、それを言葉にする練習や、共同制作の経験を積んでいくなかで、音楽そのものが共通言語であるという思いに行き着いたのだそうだ。★15 加えて、宇多田は[illegible]年、かつて「Automatic」の歌い出しの独特の節回しを指摘された際[illegible]「日本語じゃない」[illegible]ったという[illegible]。酒井[illegible]それを受けて宇多田を形容した[illegible]音楽が[illegible]語[illegible]。★16

[illegible]宇多田の音楽[illegible]共通言[illegible]語[illegible]キーワードだといえるかもしれない。

[illegible]宇多田[illegible]言葉が[illegible]身体[illegible]

★15 Bradley Stern, "Hikaru Utada Returns, With 'BAD Mode' & A Better Sense of Self"

★16 酒井[illegible]宇多田ヒカル[illegible]特設サイト[illegible]年[illegible]月[illegible]日 http://www.utadahikaru.jp/[illegible]

め、本稿では「彼女」という三人称は用いていない）。それを踏まえたうえで『ＢＡＤモード』を聴き返すと、本作中の「君」や「You」に向けられた愛情表現が、特定の性にとどまらない多様な悲しみ・労り・親愛に満ちていることが見えてくる。この点でも、本作は見えない〝境界〟を越えていくような深みを持っているように思える。

本作は、ＵＫオフィシャルチャートでは週間ダウンロードセールスのランキングでアルバム部門83位（2022年1月21日付）を記録したほか、辛口で知られるピッチフォークでもスコア８・０（10点満点）という高評価を獲得。年末恒例の各社の「年間ベストアルバム」企画でも、ピッチフォークをはじめSlant MagazineやBeats Per Minuteなどの人気メディアで軒並みランク入りを果たした。

４月の世界最大級の音楽フェス、コーチェラへの出演も相まって、２０２２年の宇多田はキャリアの新たな頂点を迎えた――と言っても決して過言ではないだろう。世界中の辛口の批評家筋から作品の内容について的確な分析と大きな賞賛を得た事実は、驚異的なＣＤセールスを記録した２０００年前後の活動と同等以上に、この先語り継がれていくべきだ。

なお、つい忘れがちだが、宇多田は２０１０年、当時「Utada」名義での海外進出をサ

ポートしていたレーベル、Island Def Jamが無断でベストアルバムのリリースを強行したことを期に「Utada」名義を封印し、今後は全世界で「宇多田ヒカル」名義で活動していくことを明言していた。

海外市場といかに渡り合うか——という、ある種の気迫に満ちた「Utada」名義の作品とは異なる、自然体の想いが込められた『BADモード』が世界のリスナーを惹きつけているさまは極めて痛快だ。真の意味で「世界的なアーティスト」としてのキャリアを歩み始めた宇多田の活動から、引き続き目が離せない。

BEDROOM SOUL
Hikaru Utada

左から 1 2『Exodus』3『ULTRA BLUE』4『HEART STATION』6 7『Fantôme』

	Title	Artist	Album	Release
1	Hotel Lobby	Utada	Exodus	2004
2	About Me	Utada	Exodus	2004
3	Keep Tryin'	宇多田ヒカル	ULTRA BLUE	2006
4	Kiss & Cry	宇多田ヒカル	HEART STATION	2008
5	Come Back To Me	Utada	This Is The One	2009
6	道	宇多田ヒカル	Fantôme	2016
7	忘却	宇多田ヒカル	Fantôme	2016
8	Out of My Head (feat. Tove Lo & ALMA)	Charli XCX	Pop 2	2017
9	Spanish Joint	D'Angelo	Voodoo	2000
10	Seven A.M.	The Blue Nile	Hats	2012
11	Nights	Frank Ocean	Blonde	2016
12	[illegible]	[illegible] Underground	[illegible]	1996
13	Myrtle Avenue	Floating Points	Shadows	2011

STREAM OK

矢沢永吉とソウル〜AOR〜シンセ・ファンク

——"国民的ロックスター"の音楽的冒険に迫る

矢沢永吉は日本のロックスター像を形成した存在だ。その長いキャリアを通じて日本における"王道"——ヴォーカルを核にしたロック——を確立・定着させるとともに、誰も彼もが知るスターとなり、その地位を守り続けた。

彼の生きざまを象徴する著書『成りあがり』★01（角川文庫）のなかで「とんでもない山奥で、田植えしているオバサンが観に来るまでやりたい」と語っていたが、まさに矢沢自身がその境地に達したことはもちろん、日本におけるロックミュージックそのものの立ち位置をもそのレベルまで押し上げたと言っても過言ではないだろう。これまでに矢沢が共演してきた氷室京介（BOØWY）やB'zなど後進のロックスターたちの躍進も、矢沢が築いた道があってこそだと思える。

一方、矢沢の音楽性はひとえにロックという言葉で括れない要素——ソウルやAO

★01—矢沢永吉『成りあがり』

R、シンセ・ファンクなどを時代に応じて取り入れ、絶えず自身のサウンドをアップデートしてきた。しかし、彼のそうしたサウンド面の幅広さにフォーカスした文献は現在、非常に不足していると感じる。この原稿では主に彼のサウンドをグルーヴやアレンジの観点から、1970〜80年代を中心に振り返り、非・ロック的な観点から彼のキャリア・功績を見つめ直していく。

ベーシストに出自を持つグルーヴと、ソウル／R&Bの関係

矢沢の初ソロアルバム『I LOVE YOU,OK』★02（75）のプロデューサーであるトム・マックは、映画『ゴッドファーザー』サウンドトラック（主にニーノ・ロータが作曲）のプロデューサーを務めた——と紹介されることが多いが、ほかにもラロ・シフリン、フランシス・レイ、エンニオ・モリコーネなど錚々たる映画音楽家たちの仕事に携わってきた、サウンドトラック界の隠れた重要人物と呼ぶべき存在である。そして編曲は、フランク・シナトラやジョン・レノンとの共演歴を持ち、ポール・アンカやペギー・リー、ホセ・フェリシアーノなどを手がけてきたマイク・メルボーン。主要スタッフたちのこうしたバックグラウンドから想起されるように、本作はラウドなロックサウンドにとどまらない、さまざまな音楽性を併せ持った奥深いアルバムに仕上がってい

★02—矢沢永吉『I LOVE YOU,OK』

る。この時点ですでに、彼の嗜好の幅広さは現れていたといえよう。
そうした本作の奥深さが顕著に表れた例に「ライフ・イズ・ヴェイン」がある。ストリングスやフルート、女声コーラスが特徴的な、跳ねるミディアム・グルーヴのソウルナンバーであり、矢沢をロック(あるいはロックンロール)的な音楽性でイメージしている方は驚くかもしれない。

この粘るようなグルーヴは、次作以降のアルバム収録曲でもしばしば聴くことができる。太いベースが主張し、エレピアノが煌めき、フルートが舞う「古いラヴ・レター」(76年作『A Day』収録)、ブルース色を強めつつベースが曲を完全に支配する重いグルーヴが聴ける「あの娘と暮らせない」(77年作『ドアを開けろ』収録)など、こうした同時代のソウルミュージックに接点を持つ楽曲は、初期の矢沢のアルバム作品に奥行きを持たせる重要なピースとなっている。

忘れられがちだが、矢沢はベーシスト出身の音楽家である。キャロルの一員として活動していた頃の彼は、ベースを構えてヴォーカルを執っていた。ソロ以後の彼は基本的にヴォーカルに専念しつづけたが、この出自が影響を与えたのかと思えるほど、彼の作品には印象的なベースをはじめ、バンド全体のグルーヴが光るものが多い。こうした楽曲は、その後、1978年のシングル「時間よ止まれ」およびアルバム『ゴー

★03 — 矢沢永吉『KISS ME PLEASE』

★04 — 矢沢永吉『KAVACH』

ルドラッシュ」で大ブレイクしたあとも、引き続き彼の重要なレパートリーであり続けていく。

例えば「I SAY GOOD-BYE, SO GOOD-BYE」（79年作『KISS ME PLEASE』★03収録）はクラヴィネットとピアノが重なるイントロ、曲中で転がるフェンダーローズの音色など、ワイルドさと優美さを兼ね備えたアレンジが楽しめる逸品だ。また、フェンダーローズの活躍という点では、控えめに挿入されたギターカッティングも効果的な「夕立ち」（80年作『KAVACH』★04収録）も忘れてはいけない。

こうした楽曲のリリースを経た矢沢は、日本国外での作品発表を目指してロサンゼルスへと渡米し、現地でのレコーディングを行なっている。ここからは1981年以降、ますますグルーヴに磨きをかけていく彼の作品を振り返っていこう。

矢沢流のクロスオーバー・サウンド〜AORの完成

ロサンゼルスで録音され、海外配給もなされた矢沢の勝負作『YAZAWA』★05（81）は、ドゥービー・ブラザーズ★06のボビー・ラカインドと、リトル・フィート★07のポール・バレアの共同プロデュース。参加ミュージシャンもジョン・マクフィー（ギター）をはじ

★05｜矢沢永吉『YAZAWA』

★06｜ドゥービー・ブラザーズ『Minute by Minute』（78）

め、両バンドのメンバーが多数を占めている。マイケル・マクドナルドの加入以降、洗練されたアメリカン・ロック〜AORのサウンドを追求していたドゥービー・ブラザーズと、ポール・バレアの影響で徐々にジャズ・フュージョン色を増していったなかで活動を休止したリトル・フィート。この2バンドのメンバーたちをパートナーに選んだところにも、特定のジャンルに偏らない、矢沢のある種のクロスオーバー志向を感じさせるところがある。

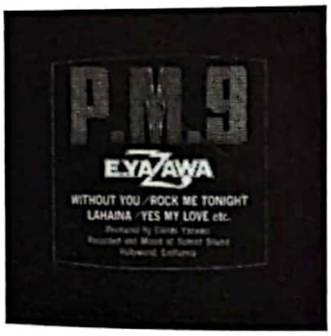
この充実作でまず先に紹介したいのが、最高のミディアム・グルーヴ「SUGAR DADDY」だ。まさにリトル・フィートに通じる、後ろに引っ張られるようなレイドバックしたリズムが心地よい楽曲である。

もう1曲重要なのが、矢沢のソウル的側面とロックが融合した「DANCE THE NIGHT AWAY」。エモーションズ「Best of My Love」(77)、およびシェリル・リン「Got to Be Real」(78)のヒットを通じて世界的に広まった特徴的なリズムパターン「スウェイ・ビート」を独自の解釈で取り入れたようなビートの上で、つんのめるように歌詞を畳みかける矢沢のヴォーカルが印象的な楽曲である。

その後、矢沢のグルーヴィな楽曲はAORに通じる洗練性を深めていく。スティーリー・ダン「Josie」(77)を矢沢流に発展させたような「EBB TIDE」(82年作「P.M.9」★08収録)はその

★07 ― リトル・フィート「Dixie Chicken」(73)

★08 ― 矢沢永吉「P.M.9」



筆頭だろう。矢沢とスティーリー・ダンは一見、縁遠いように思えるが、ここまで読んだ読者の方ならすんなり受け入れられるはずだ。

AORに通じる清涼感のあるサウンドは、「時間よ止まれ」「THIS IS A SONG FOR COCA-COLA」(80)などこの時期以前のヒットシングルにも垣間見えるが、そうしたサウンドを一層推し進めた楽曲――「ミスティ misty」「このまま…」(ともに83年作『I am a Model』★09収録)などを矢沢は多数生み出していく。海外を起点として、ヨット・ロック(日本でいうAOR)や日本産のシティポップ〜広義の〝和モノ〟グルーヴの再評価がここ10年ほど続いているが、矢沢のこうした楽曲にももっとスポットライトが当たっていいだろう。

もっとも、現代のシティポップ・ムーヴメントで特に熱い注目を浴びているのは、よりデジタルなサウンド、いわゆるシンセ・ブギー的なものではあるが、実は矢沢はそうした楽曲も多数リリースしている。次節では、彼の1984年以降の楽曲を振り返っていきたい。

★09 ― 矢沢永吉『I am a Model』

TR-808の導入と、シンセ・ファンク化する矢沢

1980年代の音楽界を席巻したリズムマシン「TR-808」。イエロー・マジック・オーケストラをはじめとするニューウェイヴの音楽家に愛され、その後このサウンドを全面的に取り上げたマーヴィン・ゲイ「Sexual Healing」(82)のヒット後はR&B界にも浸透。ジャム&ルイスのプロデュース作品を筆頭に、当時のスタイリッシュなR&Bには欠かせない機材になっていった。

かねてよりR&B的な音楽性を取り入れていた矢沢は、こうした潮流にもすぐさま対応。「LONG DISTANCE CALL」「棕櫚の影に」(ともに84年作『E'』★10収録)、「SORRY…」「瞬間(いま)を二人」(ともに85年作『YOKOHAMA二十才(ハタチ)まえ』★11収録)などでは、TR-808が前面に出た編曲を楽しめる。

シンセサイザーが前面に出たファンク・チューン、いわばシンセ・ブギー的な楽曲では、現代のシティポップ・リバイバルの曲調ど真ん中のリズムアレンジが聴ける「浮気な午後の雨」(『YOKOHAMA二十才(ハタチ)まえ』収録)、TOTOやエルトン・ジョンの諸作で活躍したキーボード奏者ジェームズ・ニュートン・ハワードが参加した「SOMETHING REAL」(87年作『FLASH IN JAPAN』★12収録)などが代表格だろう。このあたりの

★10 ― 矢沢永吉『E'』

★11 ― 矢沢永吉『YOKOHAMA二十才(ハタチ)まえ』

サウンドは現在の矢沢のパブリックイメージからは最も遠いもののひとつだろうが、まさにいま再評価されるべき内容である。

こうしたサウンドを経て発表された東芝ＥＭＩ移籍作『共犯者』(88)ではアレンジャーやミュージシャンに海外勢を多数招き、同時代を意識したロック方面へと回帰していく。とはいえ以後も音楽的冒険は続き、レゲエを取り入れた「ミス・ロンリー・ハート」(94年作『the Name Is...』収録)や、ハウスビートが聴ける異色作「リナ」(00年作『STOP YOUR STEP』収録)などでは、矢沢のサウンドとアレンジ面への飽くなき好奇心を感じることができる。

★12 ― 矢沢永吉『FLASH IN JAPAN』

日本的なロックスター像の影に隠れたサウンドの多様性

冒頭で述べたように、矢沢は日本的なロックスター像を確立した功績や革新性が高く評価されてきた一方、そのサウンド面の多様性や、時代に沿った積極的な変化・冒険を行なってきた歴史については長く振り返られずにきたように思える。

２０００年代以降、日本国内の〝和モノ〟ＤＪシーンや海外の音楽マニアを通じ、日本産ポップスはさまざまな角度からの再評価がなされてきた。しかしながら矢沢につ

CamScannerでスキャン

いては、その出番ではっきり的なパブリックイメージを纏って第一線で活動を続けて
いるのか、その作品評価の豊かさに即した目線か、音楽家としての彼の実像を捉
えた評価は見られてこなかったように思える。
いわゆるポピュラーミュージシャンの観点からもしばしば語られる大沢は、日
本のポップス史を語るうえで看過されることはない大きな存在としても存在し
く、今後その音楽性が、厳しい論考の下で語られるべきだと感じる。将来的にはキャ
リア全体の再評価がされていくうえで、この原稿が何らかの補助的役割を担うこ
とができたらいいなと思う。

RARE GROOVE
Eikichi Yazawa

左から 1 4『YAZAWA』 2『KISS ME PLEASE』 3『E'』 13『YOKOHAMA二十才まえ』

	Title	Album	Release
1	SUGAR DADDY	YAZAWA	1981
2	I SAY GOOD-BYE, SO GOOD-BYE	Kiss Me Please	1979
3	LONG DISTANCE CALL	E'	1984
4	DANCE THE NIGHT AWAY	YAZAWA	1981
5	SOMETHING REAL	FLASH IN JAPAN	1987
6	リナ	STOP YOUR STEP	2000
7	ミス・ロンリー・ハート	the Name Is...	1994
8	THE BORDER	THE BORDER	1984
9	古いラヴ・レター	A Day	1976
10	EBB TIDE	P.M.9	1982
11	せめて今夜は	黒く塗りつぶせ [Single]	1977
12	悪戯な眼	永吉	1990
13	SORRY...	YOKOHAMA二十才まえ	1985
14	流星	Anytime Woman	1992
15	ヘヴンリー・クルーズ	LOTTA GOOD TIME	1999

STREAM ON

CamScannerでスキャン

小室哲哉——❶

小室哲哉とR&B

——デビュー前夜〜TRFまで受け継がれたソウルの遺伝子

小室哲哉は本当に宇多田ヒカルに〝負けた〟のか？

小室哲哉は、宇多田ヒカルの登場に大きな衝撃を受けたという。これは彼自身がテレビやインタビューなどの場で語っていることであり、ウェブ記事やSNSでの拡散を通じ、今では多くのJ-POPファンの知るところとなっている。

ただし、彼が宇多田を賞賛する際のコメントを仔細に追っていくと、そこにはひとつの共通点がある。「Automatic」★01（98）のフレーズに代表される作詞のセンス、MVで見せる独特の仕草、ネイティヴな英語を用いた歌唱、戦後芸能界を彩った藤圭子の血を引く独特のスター性・カリスマ性、プロデューサー主導でない「個」の時代の始まり

——どの露出の場でも、彼はこうしたトピックを挙げて宇多田を

★01｜宇多田ヒカル「Automatic」

この点は、小室が1990年代中期以降、同時代のUS/UKのR&Bやヒップホップを意識したプロデュースを多数行なってきたことへの自負が背景にあるのかもしれない。

安室奈美恵やdos、H.A.N.D.、TRUE KiSS DESTiNATiON(Kiss Destination)は言うに及ばず、1999年3月には宇多田の勢いに対抗するように、当時の彼の旗艦ユニットといえるglobeのシングルとして、極めてR&B色が強い「MISS YOUR BODY」★02をリリースしている。ミキシングは、トニー・トニー・トニー「Feels Good」(90)などを手がけたベテランのケン・ケッシー(Ken Kessie)を起用。音数を絞ったソリッドなトラックメイクは、同時代のアメリカのトッププロデューサーのひとり、ダークチャイルドがまさに2000年に向けて進化していった時期の作風を彷彿させる。ことトラックに注目すれば、「Automatic」よりも遥かに当時のR&Bの流行に近いと言っていいだろう。

もっとも、この「MISS YOUR BODY」では、globeの従来の強みであるKEIKOの特徴的な高音域の歌唱、そしてそれが活きる派手で伸びやかなメロディラインは一切登場しない。本曲およびR&B色の強い新曲群を多数フィーチャーした〝ベストアルバム兼オリジナルアルバム〟である『CRUISE RECORD 1995-2000』(99)はオリコン調べで

★02 | globe
「MISS YOUR BODY」

276万枚超のヒットを記録するものの、周囲が期待した宇多田『First Love』(99)以上の売り上げ(当時600万枚以上)はもちろん、B'zやGLAYらの成功に沸く当時の〝ベストアルバム・ブーム〟のなかでは目立った数字とはならなかった。それもあってか、その後のglobeはトランス路線へとさらなる大転換を果たしていく。

このあと、2002年にかけて、安室奈美恵の小室プロデュースからの離脱、Kiss Destinationの自然消滅など、小室はR&B方面の表現から急速に手を引いていくことになる。彼が1984年にTM NETWORKとしてキャリアをスタートさせて以来、その折々でR&B／ソウル／ファンク方面への適性を見せてきたことを思うと、彼がこうしたジャンルの作品をほとんど制作していない現状は個人的には非常に残念だと感じる。

本稿では、彼のキャリアのなかで埋もれかけているそうした側面に光を当て、星の数ほど存在する小室哲哉ワークスの新しい楽しみ方を提案していきたい。

ダンスミュージックの原体験としてのR&B／ソウル

小室がダンスミュージックに関心を持つことになった原体験は、R&B／ソウルだ

という。15~16歳のときにはディスコ・バンドで演奏していたという彼は、1986年のインタビューで、コモドアーズやクール&ザ・ギャング、アース・ウィンド&ファイアー等から強い影響を受けたことを語っている。

小室のルーツといえば、T・レックスやキース・エマーソン（EL&P）といったロック方面については広く知られており、また、シンセサイザーを用いたダンスミュージックのクリエイター／プロデューサーの始祖であるジョルジオ・モロダーからの影響も（後年の彼のキャリアとの類似性ゆえに）ご存知だったファンも多いことだろう。だがそれらと同じくらい、彼の音楽性の根底には、生演奏を基調としたソウル／R&Bの存在があったのだ。

何より小室は、ディスコが日本社会に浸透しはじめた1970年代を若者として過ごした世代でもある。

のちに彼は、1990年代に放送された冠番組『TK MUSIC CLAMP』（フジテレビ系）でのブラザー・コーンとの対談のなかで、ディスコの現場におけるコモドアーズ「Machine Gun」★03（73）やヴァン・マッコイ「Hustle」（75）、日本で局所的にヒットしたホット・ブラッド「Soul Dracula」（75）などのステップ（みんなで揃って踊る際の振り付け）に言及しているほか、本邦最初期のオリジナル・ディスコソングであるクック・ニック&チャッ

★03｜コモドアーズ「Machine Gun」（74）

CamScannerでスキャン

キー「可愛いひとよ」のレコードを持っていたとも語っている。

TM NETWORKが目指した"日本人なりのファンク"と、小室ブーム期のディスコソング

こうした小室の"ルーツ"が最初に分かりやすく表出したのが、TM NETWORKのサードアルバム『GORILLA』★04（86）だ。

本作は、当時デビュー以来続いていたセールス面の不調を覆すべく、エレクトロ・ポップ的な音楽性から生音主体のダンスミュージックへと大胆な転換が図られている。この際に掲げられた有名なコンセプト「FANKS」（Funk, Punk, Fansを組み合わせた造語）のとおり、本作ではアヴェレイジ・ホワイト・バンドやクール・アンド・ザ・ギャング、アイズレー・ブラザーズなどを意識したという、ギターのカッティングとブラスの対旋律が効果的に引き立てられた楽曲が多数収録されている。

先行シングルとしてリリースされた「Come on Let's Dance」（86）は、元タワー・オブ・パワーのレニー・ピケット（サックス）や、ディスコのリミキサーとして著名であったマイケル・バルビエリ（ミックス）も参加している。本曲について当時の小室は「日本人なりのファンク。ボクはもともとディスコ・ミュージックが好きだったし、198

★04｜TM NETWORK
『GORILLA』

6年には、そういうサウンドが出てきてもいいんじゃない？」という自信に満ちたコメントを残している。

また、小室は「日本語で歌うことでファンクを崩そうと思った」「16ビートのダンス・ミュージックに日本語をのせるのに成功したっていうのが大きかった」とも語っている。その成果が特に表れている楽曲が、細かい譜割りに小室みつ子（当時は西門加里名義）の歌詞が絶妙にはめ込まれた「PASSENGER」だろう。なお、本曲には宇都宮隆のヴォーカルと同等以上に外国人ヴォーカルによるラップがフィーチャーされているが、その声の主は、のちのUKが誇る音楽ユニット、マッシヴ・アタックの前身にあたるワイルド・バンチのメンバーだった——という伝説があるのも驚きだ。

『GORILLA』がリリースされた1986年前後に同時代のコンテンポラリーR&Bに接近していた日本のミュージシャンには久保田利伸、大沢誉志幸、鈴木雅之、小比類巻かほるなどがいるが、TM NETWORKのアプローチは、そのなかでもかなり先駆的な部類に入ると言ってもいいだろう（例えば、久保田利伸が自身のラップを大きくフィーチャーした2ndシングル「TIMEシャワーに射たれて…」「86」をリリースするのは、『GORILLA』のリリースから半年先のことだ）。

無数のシンセサイザーに囲まれた要塞のようなライブステージの視覚的インパクト

から、TM NETWORK時代の小室にはどうしても電子／機械的なサウンドの印象がつきまとうが、このように、実際には非常に肉体的な音楽性を志向していた時期が存在する。そして、それは彼のルーツに限りなく忠実な選択だったのだ。

本作での模索なくしては、次作『Self Control』(87)以降のブレイクスルーのみならず、1990年代の〝小室ブーム〟期におけるさまざまなダンスミュージックへのアプローチも、あそこまで鮮やかなものにはならなかったかもしれない。

小室のキャリアにおいても屈指のディスコソングであるｔｒｆ(現ＴＲＦ)「Overnight Sensation ～時代はあなたに委ねてる～」★05(95)は、こうした背景のもとで生み出された楽曲である。

クラブの現場で各々がキャリアを積んできたｔｒｆのメンバーに「やっとハマった」「納得してもらえたと思った」と小室自身も語る本曲。アース・ウィンド&ファイアーをはじめとする濃厚なオマージュの数々は、決して片手間の産物ではなく、彼のルーツやTM NETWORK時代に得た知見が惜しみなく注ぎ込まれたものであった――ということは、改めて多くの方に知ってもらいたいところだ。

なお、ｔｒｆはその後もダンス・クラシック風の楽曲「Love & Peace Forever」(96)をリリースしている。本曲のシングルには、1970年代の12インチ盤リミックスを模

★05 ｜ ｔｒｆ
「Overnight Sensation ～時代はあなたに委ねてる～」

したような長いブレイクから始まる「70'S MIX」バージョンが収録されており、小室のディスコへの深い愛情が垣間見える素晴らしい内容に仕上がっている。ぜひ「Overnight Sensation」と併せて楽しんでみてほしい。

次章では、1990年代の〝小室ブーム〟期における彼のR&B方面の仕事について、具体的な楽曲を多数挙げながらその魅力を解き明かしていこうと思う。

＊本章以降における小室哲哉/TM NETWORKの貴重な制作エピソードは、藤井徹貫『TMN 最後の嘘』(ソニー・マガジンズ)を参考にさせていただいた。

「R&Bプロデューサー」としてのTKサウンドの頂点とは

——〝ブランド〟と〝偏見〟を超えて

J－POPとしての〝ブラックミュージック〟の完成形を提示

小室哲哉は1996年、〝日本でR&Bが聴かれる土壌〟を一気に築いていった。その前年から小室プロデュース下で活動を行なっていたレゲエ・ヒップホップ・ユニット、H.A.N.D.の元メンバーであるnisi-pは、2017年に興味深いエピソードを語っている。曰く、小室はH.A.N.D.の活動初期に「まだ日本ではブラックミュージックが一般的に浸透していないから、J－POPとして普通に聴ける土壌を作る。それまで本格的な売り出しを待っていてくれ」という話をしたというのだ。★01

1996年の小室プロデュース作品を見てみると、3月に安室奈美恵がR&B色を強めた「Don't wanna cry」★02をリリースし、そのおよそ1週間後に〝日本版TLC〟を目指したdosがデビュー。8月には小室の旗艦ユニットであるglobeも、BPM(テンポ)を

★01｜FLASH編集部「小室哲哉『日本にブラックミュージックを』あっさり実現で驚愕」Smart FLASH、2017年8月18日 https://smart-flash.jp/entame/24034

★02｜安室奈美恵「Don't wanna cry」

グッと落としたメロウな「Is this love」★03を発表している。小室は自らの言葉どおり、日本のポップス・シーンに彼流のR&Bサウンドを相次いで投入していったのだ。

もちろん日本のメジャー流通作品でソウル／R&B色を押し出した楽曲は1980年代中期以降に多数見受けられ、小室が初めて試みたわけではない。

第1章でも挙げた、TM NETWORKと同時期にソウル／ファンク／R&Bを取り入れた音楽家たち（久保田利伸、大沢誉志幸、鈴木雅之、小比類巻かほる）はもちろんのこと、90年代に入ると、バブルガム・ブラザーズ「WON'T BE LONG」（90）、ZOO「Choo Choo TRAIN」（91）、中西圭三「Woman」（92）、横山輝一「Lovin' You」（93）など、R&B〜ニュー・ジャック・スウィング色の強い楽曲が次々にヒットを記録。さらに、1990年代前半を席巻した〝ビーイング系〟アーティストの多く（B'z、WANDS、DEEN、大黒摩季など）もポップ／ロック調の楽曲と並行して、R&B寄りの楽曲を多数発表している。

では、小室が普及させたかった〝ブラックミュージック〟とは、具体的にどのようなものだったのだろうか。

★03｜globe「Is this love」

ヒップホップ・ソウルを広めた、和製「R&Bプロデューサー」のパイオニア

小室の念頭にあったのは、当時"ヒップホップ・ソウル"と称されたタイプの音楽であったと思われる。

90年代前半にメアリー・J・ブライジやジョデシィ、R・ケリーなどが定着させたこのサブジャンルは、ヒップホップ的なサウンド・プロダクションや比較的ゆったりとしたブレイクビーツにソウル的な歌唱を乗せたもので、当時一世を風靡していた。後年、記録的ヒットとなった宇多田ヒカル『First Love』(99)収録曲の多くにヒップホップ・ソウル的なアレンジが施されていたこともあり、ある種、日本人の多くが「R&B」という言葉からイメージするサウンドの典型であるともいえる。そして、特にこのジャンルを意識したと思われるdosのデビューシングル「Baby baby baby」[★04](96)のタイトルは、明らかにTLCの92年のヒット「Baby-Baby-Baby」[★05](92)を念頭に置いたものだろう。

また、安室奈美恵の1stアルバム『SWEET 19 BLUES』[★06](96)には数秒〜1分台の短いインタールード的なトラックが多数収録されているが、これはジャネット・ジャクソンが『Rhythm Nation 1814』[★07](89)や『Janet.』[★08](93)で用いた手法を意識したと思われる。安室は

★04 | dos「Baby baby baby」

★05 | TLC「Baby-Baby-Baby」

ダンスと歌唱を両立させる活動を志したきっかけとして、これまで幾度となくジャネットへのリスペクトを表明しており、前述の「Don't wanna cry」も、安室の「ミディアムテンポでブラックミュージックを歌ってみたい」という意向を汲んで制作されたといわれている。

このアルバムの構成は、安室が最初期のユーロビート路線からの方向転換を完了し、和製ジャネット・ジャクソン、ひいては〝日本のR&B界の女王〟としてのイメージを音楽ファンに印象づける意味でも、非常に効果的だったと思われる。その後の安室は、TLCやモニカなどを手がけたダラス・オースティンのプロデュースによる「SOMETHING 'BOUT THE KISS」(99)や、シーラ・E(元プリンス・ファミリー)やリン・メイブリー(元Pファンク・ファミリー)が作詞・作曲・編曲で参加した「LOVE 2000」(00)など、多様なR&Bの表現を追求。小室プロデュースを離れた2001年以降、この方向性を一層深化させて『BEST FICTION』★09(08)のヒットに象徴される第二の黄金期を築いていったのは、多くの音楽ファンがご存知のことだろう。

なお、ジャネット・ジャクソンは、アルバムによってニュー・ジャック・スウィングやヒップホップ・ソウル、後年にはネオソウルも取り入れるなど、時流や表現の幅に応じて適宜サウンドのアップデートを行なっていたが、そうした彼女のキャリアを

★06 ― 安室奈美恵『SWEET 19 BLUES』

★07 ― ジャネット・ジャクソン『Rhythm Nation 1814』

振り返るうえで欠かせないのがプロデューサー・ユニットであるジャム&ルイスの存在だ。

トラックメイキングと作曲の両方を手がけ、その仕事内容に強い記名性があり、ロックなど他ジャンルとの融合にも意欲的で、ロッド・スチュワートなど世代を超えた音楽家にも手腕を買われ、なおかつ数多くのアーティストを成功に導いたことで"ヒット請負人"のように目されていった。そうした彼らの特徴の多くは、当時の小室にも当てはまるだろう。

今でこそ「小室プロデュース」といえば、trf（現TRF）の「survival dAnce ~no no cry more~」(87)やglobe「Feel Like dance」(89)に代表されるアップテンポ／ハイテンポな楽曲がイメージされることが多いかもしれないが、彼には「R&Bプロデューサー」としてのキャリアも間違いなく存在していたのだ。そして、そうした彼の歩みは1998年以降、一層加速していくことになる。

J-POPの礎を築いた、ふたりの「R&Bプロデューサー」の邂逅

1998年4月1日にジャネット・ジャクソンとの大規模コンサート『RENDEZVOUS '98 ELECTRONIC NIGHT』を終えた後の小室は、ティンバランドやR・ケ

★88｜ジャネット・ジャクソン『Janet』

★89｜安室奈美恵『BEST FICTION』

リーのプロデュースワークに惹かれていたという。

なかでもティンバランド[★10]については「やりたいものにすごく近い気がした」「(彼のサウンドには)R&B界で脈々と受け継がれてきた血のようなもの」を感じたと語っており、「ビートルズやストーンズがブルースに憧れたのと同じような意味で、自分の中にもモータウンに代表されるR&Bがルーツにあると思ったとき、それを今の時代に形にしたらどうなるのか、突然すごく創作意欲を掻き立てられた」という。第1章では小室の生音のソウル/ファンクというルーツについて触れたが、98年の夏を境に、彼はこの点に極めて自覚的になっていったのだ。

小室は制作の地を〝小室ブーム〟期の拠点であったロサンゼルスから当時のR&Bシーンのメッカ、ニューヨークに移してまで、自身が目指す作品の制作に没頭していく。そうして誕生した、「R&Bプロデューサー」としてのTKサウンドのひとつの頂点にあたるプロジェクトが、TRUE KiSS DESTiNATiON(1999年11月よりKiss Destination)である。

dosのダンス・コーラス担当であったasami(吉田麻美)と小室のふたりによるこのユニットにおいて、彼はキックとスネア、ヴォーカルに徹底的にこだわったという。さらには、リズムについて「スウィングしてないと、もう生理的にダメ」「ハネないと手

★10 ティンバランド・プロデュース作品であるアリーヤ「One in a Million」(96)

が気持ち悪い」とまで語っており、身体的なグルーヴ感覚までもがR&B〜ヒップホップに最適化されていったことがうかがえるのが面白い。
1stシングルとなったスリー・ディグリーズ「When Will I See You Again（邦題＝天使のささやき）」のカバー★11について、彼は「『実は自分が作りました』と言っても嘘に思われるかもしれないくらい、今までとは違う自信があった」という発言を残している。実際、音数を大幅に絞り込み、こだわり抜いたキックとスネアを存分に目立たせ、それでいてコード感の強いキーボードは極力弾いていない——という造りは、彼のネクストレベルを感じさせる仕上がりだ。

注目すべき点はほかにもある。ひとつはこのシングルが、彼がニューヨークで立ち上げたインディーズ・レーベル「TRUE KiSS DiSC」からリリースされたうえ、日本では当時クラブミュージックのメッカとなっていたレコードショップ「CISCO」限定で、しかも小室の名前を伏せた形でリリースされたことだ。
「小室プロデュースだから売れる」という"ブランド"、そしてそれと背中合わせである「TKサウンドだから聴かない」という"偏見"の双方に挑戦したこの事実を知るリスナーは、現在はおろか、当時ですらさほど多くなかったかもしれない。今こそ、改めて評価されるべきポイントだと感じる。

★11　TRUE KiSS DESTINATION「PRECIOUS MOMENTS -WHEN WILL I SEE YOU AGAIN-」

もうひとつは、インディーズ・リリース時に関係者向けに流通したプロモ盤のライナーノーツに、現在もっとも有名な日本のR＆Bプロデューサーのひとり、松尾潔が寄稿していることだ。

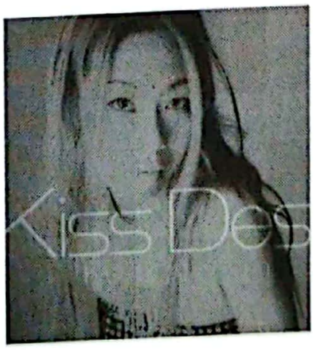
彼がブレーンあるいは制作面で関わったアーティスト――SPEED、MISIA、宇多田ヒカル、CHEMISTRY、平井堅、EXILE――を見ればお分かりのとおり、1990年代後半以降の日本人がイメージする「R＆B」は彼によって完成されたと断言できる。

その松尾が、1996年以降の日本にヒップホップ・ソウル的なサウンドを浸透させてきた小室の冒険作を耳にし、それまでの日本のプロデューサーと比べて段違いの音の良さに惹かれ、小室と2時間超に及ぶ対話を行なったという。「工程化されたノウハウを持つ天下のヒットメイカー」であるにもかかわらず、自身の作家性に駆り立てられ創作を行う小室の姿勢は、当時さまざまな成功を収めつつあった松尾にも大いにポジティヴな印象を与えたに違いない。

90年代末に訪れる日本のR＆Bブームの土壌（特に女性シンガーたちによる"ディーヴァ・ブーム"）を密かに耕した小室と、現在の「日本のR＆B」を完成させたといえる松尾が、小室の「R＆Bプロデューサー」としての頂点であるプロジェクトを通じて、人知れず交わっていたのだ。日本のR＆B史上、ひいてはJ－POP史上に残る重要な瞬間とし

て、小室のひたむきな音楽愛の結晶のようなアルバム『GRAVITY』[★12]（99）とともに、末永く語り継がれていくことを願いたい。

★12 ｜ Kiss Destination
『GRAVITY』



小室哲哉——❸

小室哲哉はいかに革新的だったか

——「渋谷系」も一目置いた、プロデューサーとしての絶頂期

現代の「トラックメイカー」「トップライナー」の協業体制をひとりで先取り

小室哲哉はキャリアを通じて、サウンドデザインやトラックメイキングに強い関心を持ち、追求してきた音楽家であった。

TM NETWORKとしての活動時点から、小室はメロディからではなく、リズムやコード進行から制作を行なっていた。1987年の時点で、TM NETWORKの楽曲における彼の制作スタイルは「コード進行を含むトラックまでを仕上げた段階で、それに合わせてメロディを作る」というものだったという。

実際、2012年に発売されたTM NETWORKのヴォーカルレス音源集『TM NETWORK ORIGINAL SINGLE BACK TRACKS 1984–1999』★01を聴いて、トラックの完成度に改めて度肝を抜かれたファンも多かったことだろう。2009年の彼は、この形

★01｜TM NETWORK『TM NETWORK ORIGINAL SINGLE BACK TRACKS 1984-1999』

式を振り返り「歌と伴奏が渾然一体となった『総合力』の勝負を志向した」と形容している。

トラックからメロディを制作する役割は、現在ではトップライナー（topliner）と呼ばれており、トラックメイカー（海外では主にproducerと呼ばれる）とは明確に区別され、それぞれ別の音楽家が担っていることが少なくない。この手法はヒップホップ／R&B等を中心に広がりを見せ、２０１０年代にはポップスにおける全世界的な基本プロセスとなっていった。

小室は80年代の時点で、こうした工程をほぼひとりで行なっていたことになる。しかも90年代にはここに作詞も加わるうえ、手がけるアーティストのイメージ作りに関わるなど、楽曲だけでなくプロジェクト全体の総指揮者となり、「TKプロデュース」というブランドに対する責任を負っていく。当時の彼の周りには松浦勝人（エイベックス創業者）や久保こーじ、前田たかひろをはじめ、制作プロセスを支えるさまざまな才能が集っていたが、そうした環境にあったことを加味しても、小室がこの時代に手がけた作品数を考えると実に驚異的なことだ。

「マス」への意識と有言実行が生んだ〝TKサウンド〟

TM NETWORK活動初期における彼のメロディメイクは、ヴォーカルの宇都宮隆から「歌うというより声でのパーカッションだ」と呼ばれるほど特徴的な譜割りで、作詞家からは詞の提供を拒否されたほど、ある種の斬新さを持ち合わせていた。一方、その個性ゆえかTM NETWORKのチャートアクションは1週目に売上が集中し、2週目以降は急降下するという、「マスよりもコア」に支持されるアーティストの典型を辿るようになっていく。

こうした状況について1994年、当時のオリコンの代表取締役社長・小池聰行はTM NETWORK（当時TMN）の〝プロジェクト終了〟に際し、「メガヒットはなかったけど、音楽的価値や影響力は高かった」「彼ら以降のミリオンヒットがどれだけ音楽的な影響力を持っていたかは疑問」「必ずしもヒットの規模と音楽的価値は一致しない」といった言葉を残している。

こうした発言は、〝小室ブーム〟を通じてのみ彼の作品に触れてきた人には意外に思われるかもしれない。というのも、小池の言い回しは、しばしば90年代のTKサウンドへの〝口撃〟としても使われてきたものだからだ。

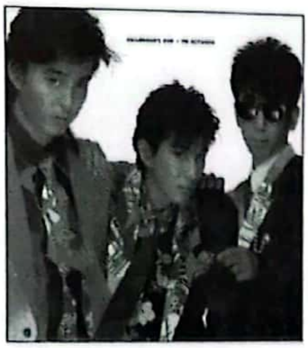
実際、デジタルサウンドにとどまらず、ファンクやプログレッシヴ・ロック、後年にはハードロックやハウスまでをも飲み込んでいったTM NETWORKの作品たちは、いずれも強烈な個性〜過剰なまでの情報量を持ち合わせており、確かに日本国内の1990年代初頭までの典型的なポップスとは一線を画すものばかりだ。

MVをはじめとしたヴィジュアル面でのイメージ戦略にも意欲的だったこともあり、デュラン・デュランなどニューロマンティック方面の洋楽になぞらえられることも多かった彼らだが、この果敢な音楽的クロスオーバー感は、ある意味ではストリーミングが普及しジャンルの壁が崩壊していった「2010年代以降」の音楽シーンの空気にも近いものがあるように思える。

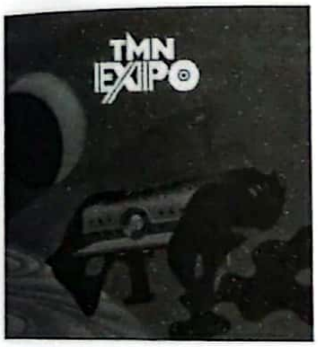
例えば、ニューウェイヴ特有のつんのめるようなリズムアレンジの上にクラシック〜プログレッシヴ・ロック的なアイデアが詰め込まれた「FAIRE LA VISE」[★02]（85）、フォークとスラッシュメタルが大胆にコラージュされた「月の河／I Hate Folk」[★03]（91、TMN名義）といった楽曲はポップミュージックの領域スレスレを攻めるようなスリルに満ちており、今こそ再び脚光を浴びてほしいところだ。

そんなTM NETWORKだが、「Love Train」（91、TMN名義）では小室が初めて「カラオケで歌われること」を意識し、メロディに力点を置いた制作を始めたのはファンには有

★02｜TM NETWORK「FAIRE LA VISE」



★03｜TM NETWORK「月の河／I Hate Folk」



CamScannerでスキャン

言実行するようにヒットを積み重ね、音楽業界に新しい勢力図を築き上げていくさまは、当時の同業者には面白く映った部分も多かったことだろう。
ここからは、その一端が垣間見える、彼の絶頂期に放映されていた冠番組『TK MUSIC CLAMP』(フジテレビ系)でのいくつかの場面について触れていきたい。

渋谷系〜クラブミュージック周辺の音楽家から見た小室哲哉

『TK MUSIC CLAMP』に招かれたゲストは多岐にわたる。同時代にメガヒットを収めていたASKA、稲葉浩志(B'z)や、坂本龍一や吉田拓郎といった(ときに小室に批判的な姿勢も見せていた)先輩格、そしてウルフルズのような当時ブレイク直前の後進のアーティストたちなどだ。
こうした面々に混じって、実はクラブミュージックや「渋谷系」と呼ばれたシーンの音楽家・クリエイターたちも多数、同番組に出演している。小沢健二(95年5月出演)、PIZZICATO FIVE(同6月)、TOWA TEI(同8月)、小山田圭吾(同9月)などだ。

小沢健二は、自身が「強い気持ち・強い愛」(95)の共作などを通じて交流のある筒美京平を引き合いに出しつつ、ヒットメイカーの「世の中の感じが見えてくる」感覚、

CamScannerでスキャン

「狙って当てること」への憧れを表明している。

彼の出演日は9thシングル「戦場のボーイズ・ライフ」[★05]（95）の発売日であり、今なお名盤の誉れ高いアルバム『LIFE』を前年にリリース後、1〜2ヶ月置きというハイペースでシングルを発表していた時期にあたる。小沢にすれば、「現代のヒットメイカー」そのものであった小室の存在は、率直に興味深いものであったと思われる。

PIZZICATO FIVE[★06]との対談では、小室は海外でのタイアップ獲得やヨーロッパツアー実現など、彼らのワールドワイドの活躍に興味津々であった。一方、PIZZICATO FIVEの小西康陽も小室に対し、海外において自身らが「オリエンタル」ではない「東京の音楽」として受容されていることを語りつつ、「東京のイメージは小室さんが作っている」「（日本国内で幅広い層に聴かれていくことについて）ちょっと小室さんに相談したいです、本当に」と、彼の活動や影響力を賞賛している。

当時の小西は、YMO周辺の音楽家が形づくった「80年代の音楽」へのカウンター的な思いを持ち続けており、同時に「時代の波に乗ること」や「消費されること」に自覚的な面もあったとされている。当時の小室のあり方には、どこかで密かなシンパシーを感じていたのかもしれない。

★05｜小沢健二「戦場のボーイズ・ライフ」

★06｜PIZZICATO FIVE「ピチカート・ファイヴ TYO〜Big Hits and Jet Lags 1991-1995」（95）

TOWA TEIは、ソロ・アーティストとして活動を活発化させていくにあたり「Produced by t.komuroとかっていう形」の自身のスタイル・ブランドを確立したいと小室に語っている。また、小室の作品について「好きなものも嫌いなものもあるけど」と前置きしたうえで、「『200万枚売る』と言って本当に売るような有言実行ぶり」を讃え、「それまでの名ばかりの"プロデューサー"を駆逐してくれたことへのリスペクト」を率直に表明している。

一方の小室も、「自分の名前より『プロデュース』という肩書きを世に売り出したいと思っていた。もっと『プロデューサー』が出てきてくれると嬉しい」と語り、小室に先駆けてダウンタウンの音楽活動(GEISHA GIRLS)★07を手がけたTEIのさらなる飛躍に期待を寄せていたことがうかがえる。

そうした彼の「後進への期待」は、小山田圭吾★08との対談でも垣間見える。当時、まだハードディスク・レコーディングにはほとんど手を出していなかったという小室は、小山田の先進的な制作手法に関心を持っていたほか、小山田自身やカヒミ・カリィなどのプロデュースワークにおける楽曲タイトルやジャケットデザイン、レーベル「トラットリア(Trattoria Records)」のネーミングに至るまで、彼のセンスに強く惹かれていたという。また、印刷の色稿のチェックなど、プロデュースにおけるクオリティコント

★07｜GEISHA GIRLS「THE GEISHA GIRLS SHOW 炎のおっさんアワー」(95)

★08｜CORNELIUS「MOON WALK」(97)

ロールのこだわりで盛り上がった様子もある。

当時、ほとんどのアートワークについても監修を務めていたという小室だけに、小山田のマルチなプロデュース力には大いに注目していたに違いない(余談だが、それゆえに共演の翌年リリースされた小山田のリミックスアルバム『96/69』において小室がリミックス依頼を断ったという噂は、事実であれば残念でならない)。

なお、小室は女性シンガーの楽曲を作詞する際、しばしば渋谷を意識していたことを後年語っている。「渋谷で起きているような、もしくは起きていそうな恋愛、渋谷に似合う言葉、渋谷の香りなど、渋谷を歩いて五感で感じるすべて」を投影させた楽曲は、前述の小西康陽の言葉にあるように「東京のイメージ」を形づくり、日本中へと受け入れられていった。

その小西らを括る「渋谷系」という呼称は、HMV渋谷店をはじめ、渋谷に集積する外資系CDショップ周辺の発信によって流行したポップミュージックを大雑把に指す表現であり、ミュージシャン本人たちのあずかり知らぬところで発生した分類である。だが、そうした渋谷系周辺に位置づけられる音楽家たちと、渋谷という街を極めて自覚的に作品に取り入れていった小室とが、それぞれ世間的に大きく注目を集めていた時期に多数の対談を行なっていた事実は注目に値する。

そうした対談で何らかの形で話題に上がっていたのはやはり、大旋風を巻き起こしていた「WOW WAR TONIGHT～時には起こせよムーヴメント～」★09（95）であった。

世界的にもオーバーグラウンドでメガヒットが出ていなかったジャンル「ジャングル」を全面に押し出した楽曲で、売上200万枚超という記録的ヒット。小室は「ジャングルを世界で初めて100万枚以上売ったプロデューサー」として、同ジャンルの本場であるイギリスのサブカルチャー誌『i-D』でも特集されるに至った。ダウンタウンという当時の芸能界における「時代のアイコン」的なパワー、および坂本龍一、TOWA TEIらを交えたダウンタウンの「先鋭的な音楽活動」であった先述のGEISHA GIRLSの前例を抜きにしても、この実績は〝小室プロデュース〟におけるひとつの金字塔として、今後も決して色あせることはないだろう。

こうして小室は「WOW WAR TONIGHT」前後からヒットの量産期に入り、翌1996年にかけてプロデューサーとしての絶頂期を築いていく。一方、それ以前にはtrfをさまざまな音楽的表現の実験の場としていたことはあまり知られていないかもしれない。次節では、その点について具体的な楽曲を挙げて触れていきたい。

★09｜H Jungle with t「WOW WAR TONIGHT～時には起こせよムーヴメント～」

ダブ、アシッド・ジャズ、"ワールドミュージック"に染まるTRF

本稿の前半でも触れたとおり、1993年にデビューしたtrfは小室哲哉がプロデューサーとしての活動を本格化させる契機となったユニットである。そして彼らが、当時人気を集めていたダンスミュージック・ユニット「C+C ミュージック・ファクトリー」をヒントに結成され、そのグループ名が「TK RAVE FACTORY」の略称であることは多くの小室ファンがご存知のことだろう。

一方、trf結成に際して、ダンサーたちはヒップホップやアシッド・ジャズを軸としたダンスグループ「MEGA-MIX」のメンバーから集められたという。

SAMは2022年のインタビューでtrf結成当時を振り返り、小室に楽曲の希望を訊かれた際に「ドロドロのヒップホップ」などのリファレンスを提示したにもかかわらず、1stシングルがジュリアナ・テクノ調の「GOING 2 DANCE」(93)だと知ったときは困惑した——と正直な胸の内を明かしている。もちろん第1章でも挙げたように、その後のtrfへの提供楽曲は小室のルーツでもあるソウル/ディスコ方面の音楽性が徐々に顕在化していくのだが、SAMやDJ KOOが元来愛着を抱いていたサルソウル・オーケストラやロレッタ・ハロウェイとは異なるメカニカルな曲調の

CamScannerでスキャン

「GOING 2 DANCE」を聴いて、当時のｔｒｆと小室の間に心理的ギャップが生まれたことは想像に難くない。

ｔｒｆの出世作となった2ndシングル「EZ DO DANCE」のカップリング曲である「DO WHAT YOU WANT」は、メンバーの本来の意向をある程度反映してか、ダブの要素を持った65ＢＰＭほどのダウンテンポ・チューンに仕上がっている。ある意味で、Ｒ＆Ｂに接近していった１９９６年以降の〝小室プロデュース〟の方向性を先取りしたような、非常に特異なポジションにある楽曲だ。当時の彼の仕事における「ＢＰＭの幅広さ」はライター／批評家のimdkmも『リズムから考えるＪ－ＰＯＰ史』(blueprint)のなかで述べていたが、このシングルはその振れ幅を特に分かりやすく教えてくれる。

ｔｒｆが初のオリコンチャート１位とミリオンセールスを記録したアルバム『WORLD GROOVE』[★10](94)は、アンビエントや、当時の表現でいうところの〝ワールドミュージック〟的なテイストが随所に取り入れられた、「DO WHAT YOU WANT」からの音楽的な連続性も感じさせる内容となっている。なかでも、アルバム中盤の手前にインタールード的に配された「WORLD GROOVE 2nd.chapter」は、沖縄音楽を思わせる跳ね・シャッフルとニューエイジ・ミュージック的なサウンドアプローチが違和感

★10 ｔｒｆ
『WORLD GROOVE』

なく融合しており、今聴いてもなお非常に刺激的な、隠れた名トラックだ。こうした実験的な試みは、パーカッションを鼓(つづみ)や摺鉦(すりがね)(チャンチキ)などすべて和楽器で固めた94年の大ヒット曲「BOY MEETS GIRL」★11へと繋がっていった。

よりブラックミュージック的なところでは、第1章でも紹介した「Overnight Sensation ～時代はあなたに委ねてる～」(95)をリードシングルとして発表されたアルバム『dAnce to positive』★12(95)に収録された「Never give up on love (interlude)」に注目したい。インコグニートなどのUKアシッド・ジャズ勢にも通じるスロー・グルーヴが楽しめる本曲のヴォーカルはYU-KIではなく、ソルト・ン・ペパなどのコーラスを務めたメロディ・セクストンが担当。演奏は当時の小室の制作パートナーである久保こーじが率いるバンド「No! Galers」が全面参加している(作曲自体も、久保こーじの単独制作だとする説もある)。ある意味で「Overnight Sensation」以上に当時のtrfの志向が明確に表れている印象があり、アルバムにおいて終盤に向けた流れを形成する重要なポジションを担ってもいる。

1995年にシングル両A面の1曲としてリリースされた「teens」は、この「Never give up～」の流れを引き継ぐような、生のドラムとブラスアレンジが効いたスロージャム。翌96年以降のtrfは「従来よりも落ち着いたテンポのブラックミュージッ

★11 ― trf 「BOY MEETS GIRL」

★12 ― trf 『dAnce to positive』

ク」を念頭にイメージチェンジを目指していたといわれるが、そうしたコンセプトの一端が垣間見える楽曲だ。

「teens」と同時リリースとなったアルバム『BRAND NEW TOMORROW』★13は生音を基調とした楽曲が多数収録されており、なかでも「HOLD THE LINE」は、ストリングスやコーラスにUKのソウルミュージック〜アシッド・ジャズらしさを色濃く感じさせる楽曲に仕上がっている。それでいて、タイトルはTOTOの同名曲を念頭に置いたものと思われ、サビの裏に置かれたキメの強いリフを聴いていると、どことなくTOTOのギタリストであるスティーヴ・ルカサー的なフレーズにも思えてくるのが面白い。

当時の小室は『TK MUSIC CLAMP』でのブラザー・コーンとの対談のなかで、UKソウルを「アンテナ張ってる子たち」に刺さるもので、USのR&Bのある種の「分かりやすさ」とは別の良さを持ったものだ——と語っている。

trfの当初のコンセプトである〝レイヴ〟自体もイギリス発祥のカルチャーだが、ここまで挙げてきた彼らの異色の楽曲群にもUKの要素(ダブやアシッド・ジャズなど)を感じさせる部分は数多いように思える。1996年以降の小室のプロデュースワークは、TLCやジャネット・ジャクソンなどアメリカのR&B〜ヒップホップ・ソウル

★13 ― trf
『BRAND NEW TOMORROW』

的な楽曲が増えていくことになるが、trfではそれに先んじて、また違った角度からR&B的なテイストを持つ楽曲を多数リリースしていたといえよう。

trfはその後1998年までオリジナルアルバムのリリースが途絶え、小室のフルプロデュース・アルバムとなると『WATCH THE MUSIC』(11)まで18年ものブランクが生まれることになる。当時の小室の采配であれば一層コアな音楽性を含んだアルバムをリリースしていた可能性が高く、もし小室がR&B的な表現から手を引く2001年頃まで彼らのプロデュースを続けていたら——と、歴史の"IF"を考えるとワクワクさせられるものがある。

★11

音楽的探求とビジネス視点を両立させた「プロデューサー」のモデルケースを提示

trfがブレイクの軌道に乗っていったのち、音楽的な実験性はH Jungle with tに代表される"企画モノ"、もしくは小室の旗艦ユニットとなるglobeで実践される例が増えていく。

なかでもglobeについては、小室が「ニルヴァーナの崩壊」「グランジの終焉」をテーマにしたと語る2ndアルバム『FACES PLACES』★12(97)や、プログレッシヴ・ロックとクラブミュージックを融合させたような4thアルバム『Relation』(98)、そして第1章でも

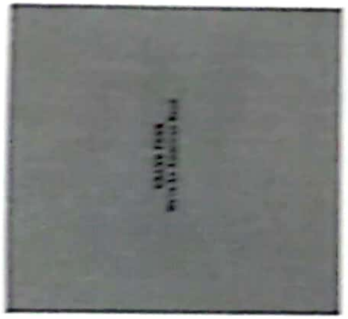
CamScannerでスキャン

触れたR&B方面のシングルリリースからトランスへの接近に至るまで、非常に自由な活動を展開していくことになる。この点は、彼なりのリサーチ力や先見の明によるところもあるだろうが、TM NETWORK時代から一貫している、彼の音楽全般に対する純粋な好奇心に拠るところが何より大きいはずだ。

小室の音楽的なルーツは、第1章で触れた洋楽のソウル／ファンクをはじめ、主に1970年代の洋楽にある。そして、そうした音楽を熱心に聴き込んだ中学生から高校1年までの時期に、彼はすでに音楽作品を「レーベル」や「プロデューサー」の単位で聴くことにハマっていたという。2010年のインタビューで、彼はモータウン／フィラデルフィア・ソウルからの影響や、日本のプロデューサーである小杉理宇造（山下達郎などを手掛けた）への憧憬を語っているほか、トッド・ラングレンを当時敬愛していたことや、グランド・ファンク・レイルロードのアルバム『We're an American Band』（邦題＝アメリカン・バンド）[★11]をプロデュースし、見事タイトル曲を全米1位に送り込んだプロデューサーの手腕に感銘したことなどを振り返っている。

また、TM NETWORKのデビューアルバム『RAINBOW RAINBOW』[★12]の発表に際し、彼は「Produced by TETSUYA KOMURO」という名を入れてほしいとレーベルに要望したそうだが、[illegible]という逸話が[illegible]、これについて彼は[illegible]

★11 グランド・ファンク・レイルロード『We're an American Band』



★12 TM NETWORK『RAINBOW RAINBOW』

ポットを浴びるようなことが嫌だった」「その頃から半分表で半分裏ぐらいのほうが居心地が良かった」と語っているが、極めて早い段階から自身の「プロデューサー」としての適性に自覚的だったことを物語る、興味深いエピソードだ。

こうして彼のプロデュースワークを紐解いていくと、各アーティスト／ユニットの活動の変化が相互に作用しあい、ときに日本においてあまり馴染みのないジャンルの市場を拡大させながら、各々の音楽性も確実に進化させつづける――という、非常に有機的なプロデュース活動を行なっていたことが見えてくる。多数のアーティストの、しかも大部分の作詞・作曲・編曲に関与しながらも、こうしたバランスを保ち続けていたのはまさに超人的であり、その超越性ゆえに、今なおその仕事への評価が追いついていない印象さえある。

「プロデューサー」という立場の重要性を世に知らしめた、当時の小室によるさまざまな試みや冒険を、現代の視点から俯瞰して追えるのは、音楽ファンとしてこの上なく贅沢なことだ。音楽という分野に限らず、あらゆるクリエイターにセルフプロデュースの重要性が説かれて久しい昨今。少しでも多くの方が彼の仕事を振り返り、次世代に繋がるさまざまな発見をしてくれることを願ってやまない。

R&B/CHILLOUT
Tetsuya Komuro

左から 4「I WANNA GO」 5「Is this love」 7「white key」 9「GRAVITY」

	Title	Artist	Album	Release
1	DO WHAT YOU WANT	TRF	EZ DO DANCE	1993
2	289	鈴木亜美	INFINITY EIGHTEEN Vol.2	2000
3	Never give up on love (interlude)	TRF	dAnce to positive	1995
4	I WANNA GO (Candle Lights Mix)	華原朋美	I WANNA GO [Single]	1998
5	Is this love (CLUB BOURBON MIX)	globe	Is this love [Single]	1996
6	GRAVITY	Kiss Destination	GRAVITY	1999
7	white key (doze off mix)	鈴木亜美	white key [Single]	1998
8	MISS YOUR BODY (tan line mix)	globe	still growin' up [Single]	1999
9	OVER & OVER (BOB BROCKMAN MIX)	Kiss Destination	GRAVITY	1999
10	LOVE IS ALL MUSIC (Jazzy Vibe Club Mix)	華原朋美	LOVE IS ALL MUSIC [Single]	1997
11	夏の日	篠原涼子 with t.komuro	もっと もっと… [Single]	1995
12	DO OVER AGAIN	H Λ LNA	VARIOUS ARTISTS FEATURING songnation	2002
13	Never give up!	hitomi	by myself	1996
14	きみに会えて	渡辺美里	eyes	1985
15	ELECTRIC PROPHET (電気じかけの予言者)	TM NETWORK	TWINKLE NIGHT	1985

STREAM ON

中森明菜 1

中森明菜 異端の名盤『不思議』

――「明菜流ニューウェイヴ」を生んだ自己プロデュース力

「偉大さ」と「先入観」のはざまで

もし中森明菜の「Eyes on you」という曲をご存知ない方は、ぜひストリーミングサービス等を検索し、一聴いただきたい。そして、想像してみてほしい――この曲を事前情報なしに聴いて、彼女の楽曲だと気づく人はどれだけいるだろうか、と。

本曲は2002年のアルバム『Resonancia』[★01]の2曲目に収録されている。1990年代から現代に至るまで、日本国内のみならず、K-POP作品を手がけるなどアジア圏で広く活躍しているソングライター／プロデューサー・URU[★02]のペンによる楽曲である。しかもコーラスを務めるのは当時スターダムを駆け上がっていた平井堅。この時期の――[illegible]のスタイリッシュな薫りに満ちた名曲だ。

★01｜中森明菜『Resonancia』

★02｜女性歌手のUruとは別人

あるとき偶然本曲に出会った私は、１９９０年代以降の中森の活動に強い興味を抱くとともに、彼女のキャリアがしばしば「芸能界」や「チャート成績」の印象を中心に語られがちである状況を非常に残念に思った。

中森と芸能界をめぐる関係は西崎伸彦の連載「消えた歌姫とバブルの時代」（『文藝春秋』２０２１年９〜12月号掲載、文藝春秋社、23年に『中森明菜　消えた歌姫』として書籍化）に詳しいが、このタイトルが象徴するように、彼女のパブリックイメージは、テレビを中心とするマスメディアが覇権を握っていた「１９８０年代」の姿や作品に縛りつけられている部分が大きいように思える。

しかし、だからこそ、縦・横の人間関係やステークホルダーのさまざまな意向に縛られがちな芸能界において、中森がセルフプロデュースを推し進め、その中心地から「アーティスト」として花開いていった革命的な側面は決して無視できるものではない。そしてこの「偉大さ」がかえって、彼女の音楽作品をフラットに語ることをこれまで困難にしてきたように思う。

この前編では、彼女が芸能界において獲得したセルフプロデュース体制と、そこから生まれた彼女流「ニューウェイヴ路線」のサウンドにフォーカスしていきたい。

セルフプロデュースの出発点と、同時代の音楽家たちとの邂逅

中森明菜は従来のアイドルの枠を超えた〝アーティスト〟であった——という言説は、1980年代の時点ですでに存在していた。1989年の年末に刊行された松澤正博『超少女伝説　中森明菜と聖子・百恵』（青弓社）では、シングル「北ウイング」[★03]（84年1月）がその契機として位置づけられている。

本曲の作曲者は、昨今世界的に注目を集めた松原みき「真夜中のドア〜Stay With Me」（79年11月）をはじめ、シティポップの名曲を数多く手がけた林哲司である。そして、彼への発注は、杉山清貴＆オメガトライブのデビュー曲「SUMMER SUSPICION」（83年4月）をたまたま耳にした中森自身が希望したものだという。まさに、彼女のセルフプロデュース路線の出発点といえる楽曲だ。

その後の彼女の作品では、次作「サザン・ウインド」（84年4月）を玉置浩二が作曲したのをはじめ、第一線で活躍するさまざまな領域のソングライターの起用が慣例化していく。

この流れがアルバムでも本格化したのが『BITTER AND SWEET』[★04]（85年4月）であり、EPOや角松敏生、吉田美奈子、飛鳥涼（現ASKA）などコンテンポラリーなポップ

★03｜中森明菜「北ウイング」

★04｜中森明菜『BITTER AND SWEET』

ミュージック方面の作家のほか、フュージョン界からも松岡直也、神保彰がソングライターに名を連ねる。この傾向は、4ヶ月後に発表された次作『D404ME』(85年8月)で大貫妙子、忌野清志郎、タケカワユキヒデらを起用したように、さらに加速していった。

「大人の女性」への脱皮と「エキゾチック路線」

この時期に、中森の「キャラクター性」にも変化が訪れる。ブレイクのきっかけとなった「少女A」(82年7月)を契機とする「ツッパリ・不良・ヤンキー」的な路線の詞世界を、「十戒(1984)」(84年7月)を最後に封印したのだ。

「十戒(1984)」の次作にあたる、井上陽水が手がけた「飾りじゃないのよ涙は[★05]」(84年11月)は、彼女のイメージの転換を象徴する楽曲である。肩パッド入りのスーツを身に纏い、「社会(男社会)に媚びない力強さと繊細さが同居する大人の女性像」を提示した本曲を、特にシンガー/パフォーマーとしての観点から〝アーティスト路線〟の始まりとする声は根強く、彼女を一段上のステージへと押し上げた感がある。もともと「少女A」の世界観は中森自身が当時強い拒否感を覚え、プロデューサーとは録音に際して大いに揉めた——という曰く付きのものだったが、中森はそれを自らの力で鮮や

★05―中森明菜「飾りじゃないのよ涙は」

CamScannerでスキャン

かに更新していったのだ。

その後、シングルでは前述の「サザン・ウインド」でも垣間見せた「エキゾチック路線」を本格化させていく。

松岡直也の作曲によるラテン・フュージョンタッチの「ミ・アモーレ〔Meu amor é…〕」★06(85年3月)は第27回日本レコード大賞を受賞し、中森の新たなパブリックイメージを確立した作品となった。「SAND BEIGE—砂漠へ—」(同年6月)はタイトルにフランス語、サビの歌詞にはアラビア語を織り交ぜた内容。特定の国を想起させることなく、架空の異国情緒を薫らせた作風は、前述の「大人の女性像」と掛け合わさることで、中森のミステリアスなイメージの加速に貢献したように思える。

中森はデビュー以来、衣装やメイク、振り付けに積極的に関与していたが、上記の時期以降、楽曲の世界観を表すためのコミットメントを一層強め、まさしく全方位的にクリエイティヴ面に関与する〝アーティスト〟的な存在へと歩みを進めていく。

その世間的な注目度の頂点のひとつは、シングル「DESIRE—情熱—」(86年2月)をひっさげたテレビ出演における、「和装の洋風アレンジ×ボブカットヘア」の装いとダイナミックなステージアクションの組み合わせかと思われるが、サウンド面ではさら

★06 — 中森明菜「ミ・アモーレ〔Meu amor é…〕」

に独創的な領域へと踏み込んでいくことになる。

異端の名盤の、時を超える〝不思議〟な魅力

中森のキャリア初のコンセプト・アルバムを目指して制作されたアルバム『不思議』★07（86年8月）は、前述の「DESIRE」をはじめとしたシングル群や、シングル・コレクション盤『BEST』（同年4月）がロングヒットを記録するなかでリリースされた。

このアルバムはミキシングに大きな特徴があり、ヴォーカルトラックに非常に深いリヴァーブがかけられたうえで、意図的にバックトラックに埋もれるような音量に絞って収録されている。直前のシングル「ジプシー・クイーン」（86年5月）でも、音楽評論家の堤昌司が「バックのサウンドとの融合を指向するかのよう」なヴォーカルの音量の小ささを指摘しており、兆候は見られていたが、そうした特徴を極端に推し進めたようなアルバムだ。

中森のヴォーカルの特徴としてしばしば指摘される強烈なビブラートやうねりの残響が、メロディの起伏に合わせてプログレッシヴ・ロック／ニューウェイヴ調のサウンドから滲（にじ）み出してくるかのような、独特な聴取体験。世界的に見ても「その国の音楽市場全体でトップクラスのセールスを記録しているアーティスト」の作品とは到底

★07─中森明菜『不思議』

CamScannerでスキャン

思えないほど先鋭的である。

実際、ヴォーカルの不明瞭さ・聞き取れなさゆえに、発売当時は「不良品ではないか?」という問い合わせが絶えなかったという。一方、アルバムチャートでは3週連続で1位を記録するなど、セールス面でも従来までと遜色ない成果を残したことは、当時の中森の人気を加味しても驚異的だ。

本作の収録候補曲であった「Fin」「危ないMON AMOUR」はアルバムのリリース後、それぞれをA・B面に据えたシングル★08として発表されている(86年9月)。特に、ミニマルなアレンジと鋭角なサビのメロディラインに特徴を持つ「Fin」は、『不思議』の先鋭性を引き継ぎつつポップミュージック的なフックも持ち合わせており、彼女のキャリア中でも隠れた最重要曲のひとつに思える。

『不思議』は、ロックバンドのEUROX(ユーロックス)が4曲の作曲、7曲の編曲を担当するなど、前述の『BITTER AND SWEET』『D404ME』とは異なり、単一のアーティストがアルバムの全体像に大きく関わった作品でもある。

本作のサウンドについて、中森は日本で1974年に公開された映画『エクソシスト』のテーマ曲(マイク・オールドフィールド「チューブラー・ベルズ」(73))の一部をアレンジしたものか

★08 — 中森明菜「Fin」「危ないMON AMOUR」

らの影響を述べている。加えて、ロキシー・ミュージックなどにも通ずる前述の「ミ・アモーレ」「SAND BEIGE」から地続きの「エキゾチック路線」も感じさせるところがあるが、この独特のバランス感覚は、EUROXが前身のＴＡＯ(タオ)の時期からプログレッシヴ・ロックと80年代的ポップミュージックの融合に長らく意欲的だったことも大きく貢献しているはずだ。

また、この特徴的なサウンドデザインについては、アメリカの評論家イグナティ・ヴィシュネヴェツキーも「沼のようなリヴァーブ(lagoon of reverb)」とその異端性を指摘しつつ、コクトー・ツインズ★09の名前を挙げながら、イギリスで当時隆盛していたドリーム・ポップを思わせる面もあるとしている。加えて、そこにナイル・ロジャース的な(ある意味、意外な組み合わせの)ギターが絡み合う「二面性」にも触れている。ＹＭＯのレコーディング・スタッフだったことで知られる音楽プロデューサーの藤井丈司は２０１９年、NHK-FMにて「中森がコクトー・ツインズを聴いていた」旨の逸話を語っており、彼女が大元のコンセプトの参考とした可能性は十分にあるだろう。

ヴィシュネヴェツキーが『不思議』を取り上げたのは２０１６年だが、それ以降、当時"問題作"とされたこのアルバムは国内でも再評価の機運が高まっている。

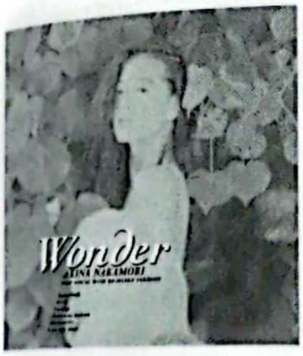
★09 コクトー・ツインズ『Treasure(邦題=トレジャー[神々が愛した女たち])』(84)

「ヴェイパーウェイヴ特集号」となった「ユリイカ」2019年12月号(青土社)では、ヴェイパーウェイヴ(が引用する1980年代のポップミュージック)と似て非なる「異端」の音楽として取り上げられたほか、その2ヶ月前には、和製バレアリック・ミュージックを取り上げる『和レアリック・ディスクガイド』(松本章太郎監修、ele-king Books)にもその名が登場しているのだ。同時代の先鋭的な音楽の要素を取り入れつつ、前述のようにプログレッシヴ・ロックや当時主流だったポップスのテイストも織り交ぜた本作は、近年のさまざまな音楽的潮流のなかでもたびたびその名が挙がるほど、まさに時を超えて「不思議」な音楽である。

ちなみに『不思議』のリリースからおよそ2年後には、収録曲の一部のヴォーカルを再録し、〝一般的な(不思議ではない)〟ミキシングで再構成した『Wonder』★10(88年6月)というEP作品もリリースされている。

『Wonder』唯一の完全新曲として世に出た未発表曲、その名も「不思議」は、比較的ストレートなバラード。アルバム『不思議』の表題曲を担うはずだったにもかかわらず収録見送りを決断した点からも、彼女の徹底したこだわりとプロデュース力が感じられる。

★10 一 中森明菜『Wonder』



「不思議」に続く冒険と「ヨーロッパ的エキゾチシズム」

EUROXは後年、シングル「TATTOO」★11（88年5月）、「I MISSED "THE SHOCK"」★12（同年11月）の編曲も担当している（前者は、同バンドのメンバーである関根安里の作曲）。「TATTOO」はビッグバンド・ジャズ風のシンセサイザー・オーケストレーションに、ジャズのスウィング感とジャングル・ビートを掛け合わせたようなリズムが強い個性を放つ。映画『ブレードランナー』を意識したコンセプト設定、さらには「自分としては避けたかったが、プロデューサーとしての自分が決断せざるを得なかった」という「ボディコン」的なタイトなミニスカートの衣装に至るまで、彼女のセルフプロデュースの意識が極点に達したような楽曲だ。「I MISSED "THE SHOCK"」は装飾を削ぎ落としたシンセサイザーの短いパッセージから始まり、跳ねるビートが終始力強く牽引していくという、前述の「Fin」のミニマルさをより華やかな方向にアップデートしたような編曲が印象的だ。

中森による「ヨーロッパ的エキゾチシズム」を表現した楽曲として欠かせないのが、「AL-MAUJ」★13（88年1月）である。作曲を務めたのは、高橋真梨子に提供した「桃色吐息」（84）のほか、自身も「マイ・

★11—中森明菜「TATTOO」

★12—中森明菜「I MISSED "THE SHOCK"」

クラシック」(84)、「カルメン」(85)のスマッシュヒットを持つ日本のニューウェイヴ・ポップの名手、佐藤隆。日本版ブライアン・フェリーとでも呼びたくなるヨーロッパ的な憂愁に満ちた彼の作風は、中森との相性は完璧である。武部聡志によるどこかレゲエの要素も交えたアレンジも、ブライアン・フェリーが率いたロキシー・ミュージックの「Avalon」★14(82)を想起させるところがある。

なお、「AL-MAUJ」は1986年頃に中森への提供曲として書き下ろされたものの日の目を見ず、佐藤は詞だけを差し替えた「デラシネ」★15(87年7月)としてリリース。その半年後、中森のシングル表題曲として白羽の矢が立った——という珍しい経緯で世に出た楽曲である。また、「AL-MAUJ」を依頼するきっかけになった佐藤隆からの初提供曲「椿姫ジュリアーナ」(「SAND BEIGE」B面)も井上鑑によるスリリングな編曲が楽しめる隠れた名曲なので、ぜひ併せてチェックしてみてほしい。

「芸能界」でセルフプロデュースを貫いた功績

中森は『不思議』以降、多くのアルバムで明確なコンセプトを掲げた制作を行なっている。

ソングライターを竹内まりやと小林明子の二名に絞り込み、ほとんどの楽曲で声量

★13 中森明菜「AL-MAUJ」

★14 ロキシー・ミュージック「Avalon」

を抑制したウィスパー寄りの歌唱を取り入れた『CRIMSON』[★16](86年12月)、映画『トップガン』『フットルース』など当時の「洋画」のサウンドトラックに見られた「複数アーティストが参加するオムニバス・アルバム」の雰囲気を中森ひとりのみで試みたという『Cross My Palm』[★17](87年8月)、そして本稿の冒頭でも触れた、90〜00年代仕様のR&Bに彼女が元来得意としてきたラテンの要素を織り交ぜた『Resonancia』は、その代表例だ。

一方で、そうしたセルフプロデュースの自由さからあえて離れるように「ヴォーカル録音直前まで自身がほぼ制作に関与しない」という『la alteración』(95年7月)もリリースするなど、クリエイティヴコントロールの範囲や、それが及ぼす影響に極めて客観的な視点を持ち合わせていた点も見逃せないところだ。

ここまで述べてきたように、中森は楽曲のみならずヴィジュアル面のコンセプトに至るまで、自らの意思で積極的なセルフプロデュースを推し進めていった。

サウンドやパブリックイメージの方向性に自らの意思・美意識を明確に反映させていった彼女の歩みは、本来の語源どおり〃アーティスト〃そのものである。しかも、アイドル歌謡という出発点から、芸能界の多くの〃外圧〃のなかでこうした活動を展開していったのは驚異的にすら思える。

★15 — 佐藤隆『デラシネ』を収録したシングル「失楽園」

★16 — 中森明菜『CRIMSON』

なお、中森は「不思議」を契機に、自身が表現したい方向性に合わせてクリエイティヴ全体をコントロールし、自身の感性を深化させていくような制作スタンスを本格的に進めていったわけだが、この点は、近い時代に『KOIZUMI IN THE HOUSE』(89)や『N°17』(90)などクラブミュージックを取り入れた作品を多数残した小泉今日子の「積極的にコラボレーター／プロデューサーの個性に染まっていった」動きとは実に対照的である。

これまでの中森評で見られた山口百恵や松田聖子との比較だけでなく、小泉のケースと比較することでも中森の個性の強さはよりはっきりと理解できるだろう。この点の深掘りは、また別の機会に行えたらと思う。

★17 — 中森明菜『Cross My Palm』

NEW WAVE
Akina Nakamori

左から 1 2「不思議」3「Fin」5「AL-MAUJ」7「I MISSED "THE SHOCK"」

	Title	Artist	Album	Release
1	幻惑されて	中森明菜	不思議	1986
2	Labyrinth	中森明菜	不思議	1986
3	Fin	中森明菜	Fin [Single]	1986
4	椿姫ジュリアーナ	中森明菜	SAND BEIGE ―砂漠へ― [Single]	1985
5	AL-MAUJ (アルマージ)	中森明菜	AL-MAUJ [Single]	1988
6	TATOO	中森明菜	TATOO [Single]	1988
7	I MISSED "THE SHOCK"	中森明菜	I MISSED "THE SHOCK" [Single]	1988
8	不思議	中森明菜	Wonder	1988
9	桃色吐息	佐藤隆	土曜の夜と日曜の朝	1985
10	デラシネ	佐藤隆	水の中の太陽	1987
11	scene VI 星の一秒 (英語ヴァージョン)	EUROX	機甲界ガリアン音楽集 Vol.2	1985
12	Avalon	Roxy Music	Avalon	1982
13	Cities in Dus	Siouxsie and the Banshees	Tinderbox	1986
14	Persephone	Cocteau Twins	Treasure	1984
15	Tubular Bells (Opening Theme / From "The Exorcist")	Mike Oldfield	Tubular Bells	1973

STREAM ON

CamScannerでスキャン

中森明菜 ❷

R&B歌姫（ディーヴァ）としての中森明菜

――「90年代以降」の歩みを見つめて

ときに周囲の意向にクリエイティヴィティを干渉されがちな芸能界の中心で、確固たる自己プロデュース力に基づき、音楽的冒険を続けた中森明菜。前編では、その芸能界を〝異端〟のアーティストとして駆け抜けた1980年代中盤以降の活動を中心に、彼女独自のニューウェイヴ的な音楽性について掘り下げていった。

この後編では、彼女が長年愛してやまなかったソウル／R&B的な側面にフォーカスし、〝対・芸能界〟的な目線ではなく、あくまでサウンドやリズム（グルーヴ）に着目したDJ的な視点から、近年の作品に至るまでのキャリア全体について語っていきたいと思う。

ソウル／R&Bへの傾倒と「ブギー」的な楽曲群

中森は、特に80年代以降、雑誌のインタビューやテレビ出演時にソウル／R&B方面の音楽への愛着をたびたび表明している。

94年には雑誌「ポポロ」(麻布台出版社)上で、兄や姉が聴いていたソウル／ディスコ・ミュージックに強く影響を受け、自身の作品でもベースやバスドラムを効かせたサウンドを志向するようになったと語っている。また、2001年に「MUSIX!」(テレビ東京系)に出演した際には、「ディスコの女王」的存在であるドナ・サマーについて「小学校1、2年の頃に一番聴いてた」「サウンドだけでなく、声とか生き方もすべてに関して大好き」と熱烈なリスペクトを表明し、彼女の「MacArthur Park」(78)をお気に入りの楽曲に挙げている。

前編では、中森がセルフプロデュース体制の確立に至った契機は、現代でいうところの「シティ・ポップ」的な洗練された音楽性で脚光を浴びていた林哲司を中森自ら指名して生まれた「北ウイング」(84年1月)にあると位置づけられる——という話を紹介した。

その一方で、82年の1stアルバム「プロローグ〈序幕〉」の時点で、大野雄二や吉野藤丸

CamScannerでスキャン

丸(SHŌGUN)をはじめ、フュージョン／R&Bといった「非・歌謡曲」的なセンス／バックグラウンドを持ち合わせた音楽家の起用はすでに始まっている。この点は、彼女が当時所属していたワーナー・パイオニアが(「邦楽」方面に強みを持っていた渡辺プロダクションの資本撤退などにより)女性アイドル〜邦楽新人アーティスト育成のノウハウに乏しく、むしろ「洋楽」の販売に長年強みを持っていた点も多少なりとも作用したかもしれない。また、デビュー前から彼女の制作環境を取り仕切ってきたディレクター・島田雄三が、彼女の志向を早い段階から察知し、可能な範囲で冒険的な采配を振るった可能性もあるだろう。

「プロローグ〈序幕〉」★01では、芳野と同じくSHŌGUNのメンバーである大谷和夫が編曲を手がけた「Bon Voyage」が白眉だ。いわゆる「横ノリ」「16ビート」の感覚を持ち合わせたブギー色の強いダンスミュージックである本曲は、「熱帯エリアでの恋愛模様」を描いた篠塚満由美の歌詞(後年の「サザン・ウインド」[84年4月]にも通じる)も相まって、当時日本国内で隆盛を極めていた「リゾート・ミュージック」(※現代の視点から語られる「シティポップ」の一要素)を思わせる部分もある。

中森はその後のアルバムでも、ブギー寄りのグルーヴィな楽曲を多数収録している。代表的なものとしては「ヨコハマA・KU・MA」(82年の2ndアルバム「バリエーション

★01 ― 中森明菜「プロローグ〈序幕〉」

〈変奏曲〉収録)、「ロマンティックな夜だわ」(85年の7thアルバム『BITTER AND SWEET』収録)、「BABYLON」(同前、同年の12インチシングル『赤い鳥逃げた』には「リミックス・ロング・バージョン」で収録)、「モザイクの城」(86年の10thアルバム『CRIMSON』収録)などが挙げられる。

中森のこうした方面の楽曲は、キャリアを重ねるごとにシンセサイザーやドラムマシンの比重が増え、R&B色も増していくのだが、そのようなテイストは近年の「シティポップ」再評価のなかでも特に人気を集める「シンセ・ブギー」「ポストディスコ」方面のサウンドともシンクロする部分がある。まだ中古レコード市場では高騰の気配はないが、DJユースとしても非常に機能的な楽曲たちであり、今後評価・人気を得ていく可能性は十二分にあるだろう。

海外から訪れた「シティポップ」としての再評価の波

近年の「シティポップ」ムーヴメントのなかですでに評価を確立した楽曲の筆頭に挙げられるのが「OH NO, OH YES!」(『CRIMSON』収録)だ。

作詞・作曲が「プラスティック・ラブ」(84)で知られる竹内まりやであることもあってか、2016年以降、ミカヅキBIGWAVEやNanidatoといった「フューチャー・ファンク(Future Funk)」の有名プロデューサーたちに多数サンプリングされたことを契

機に、本曲の知名度は海外で徐々に広がりを見せていった。そして2020年には、韓国の著名バンド「チャン・ギハと顔たち」のギタリスト兼プロデューサーである長谷川陽平が、DJ現場でのオーディエンスの反応から「今年韓国で最もヒップなシティポップ」に挙げたほか、ここ日本でも、シティポップの現代的解釈を推し進めているTokimeki Recordsがカバーを行うなど、一躍"人気曲"の仲間入りを果たすことになる。

なお、作者の竹内まりや自身も『REQUEST』(87)でセルフカバーしている「OH NO, OH YES!」だが、『REQUEST』は2021年9月までサブスクリプション型音楽配信サービスでリリースされていなかった。中森明菜のオリジナル版のほうが竹内まりや版に比べてアクセスが容易だったことも、前者の海外人気を後押ししたと思われる。

だが、中森版の人気については、シングル「ジプシー・クイーン」(86年5月)やアルバム『不思議』(86年8月)での「ヴォーカルをサウンドのなかに溶け込ませる」ミキシングの延長にある、「抑制された(ウィスパーに近い)歌唱」も奏功したのではないかと個人的に考えている。

ヴォーカルが曲中で過度に音域を占めず、椎名和夫によるエレクトロニック・サウンドが中低域までしっかりと前面に出ており、当時の音源としては非常に現代的な(2010年代以降を思わせる)ミックスバランスに仕上がっている。こうした音響的特色

が、海外のプロデューサーやDJ現場のオーディエンスの耳を惹きつけたのではないか。あくまで推測だが、ぜひその点にも注目して本曲を楽しんでいただけたら幸いだ。

シングルB面では顕在化していたR&Bへの傾倒

80年代後半は、前編で触れたとおり、中森が独自の「ニューウェイヴ路線」を確立した時期にあたるが、シングルのB面曲ではまた異なるアプローチが目立った。前述のブギー調の楽曲群よりも若干テンポを落とした、より当時のR&B（日本でいうところの「ブラック・コンテンポラリー」、あるいは後年の「ニュー・ジャック・スウィング」に通じる楽曲）へと接近したアレンジが増えていったのである。

代表的なものとしては、久保田利伸のペンによる「清教徒（アーミッシュ）」[★02]（87年の18thシングル「BLONDE」カップリング）、国際的に活躍するジャズ奏者・三宅純が編曲を手がけた「小悪魔（ル・プアゾン）」（88年の21stシングル「TATTOO」カップリング）、当初A面としてのリリースが計画されていたという人気曲「BILITIS」（同年の22ndシングル「I MISSED "THE SHOCK"」カップリング）などが挙げられる。

こうした80年代後半当時のR&Bを反映したような路線は、アルバム単位では全曲

★02 中森明菜「清教徒（アーミッシュ）」

新曲の「Femme Fatale」(88年8月)として形になったことはあったが、シングルのA面としては結局実現しないままとなった。

もしこれらの楽曲が当時シングル表題曲として世に出ていた場合、90年代以降の中森が傾倒していったR&B～クラブミュージック寄りの音楽性も、より多くのリスナーから自然に理解されるきっかけとなったかもしれない。彼女の後年のキャリアを再評価するにあたり、こうしたある種の助走にあたる楽曲群も改めて日の目を見るべきだろう。

90年代以降のR&Bへの邁進と、もっと知られるべき名盤たち

90年代以降の中森は、坂本龍一プロデュースのハウス作品「NOT CRAZY TO ME」★03(93年5月)や、ブラザー・コーン作のスムースなR&B「眠るより泣きたい夜に」(93年の15thアルバム「UNBALANCE+BALANCE」収録)、ファンカ・ラティーナ調の「原始、女は太陽だった」(95年6月)など、よりコンテンポラリーな音楽性へと歩みを進めていく。MCAビクター在籍時のこうした音源は現時点★04ではストリーミング配信されていないが、今日に至る中森の音楽性を形成した重要な楽曲であり、ぜひ何らかの方法で多くの方に楽しんでいただけたらと思う。

★03 ― 中森明菜「Everlasting Love / NOT CRAZY TO ME」

これらを経てリリースされた『SHAKER』★05（97年3月）は、R＆B／ヒップホップ・ソウルを軸に、中盤以降はハウス、ラテンの要素も入り混じる、90年代の音楽的冒険の結晶のようなアルバムである。

「夜の匂い」「おいしい水」でグルーヴィなトラックを手がけているのは、当時UAのプロデュースなどで飛ぶ鳥を落とす勢いだった朝本浩文。さらに、前述の『UNBALANCE+BALANCE』でも2曲を提供し、当時「社会現象」の真っ直なかにいた小室哲哉が、シングルとしてもリリースされたラテンハウス調のアップナンバー「MOONLIGHT SHADOW ～月に吠えろ」を提供。プロデューサー単位でも楽しめるポイントが満載の一枚だ。

R＆Bという観点では、前編の冒頭でも触れた『Resonancia』（02年5月）を忘れてはいけない。キャリア屈指といえるほどにラテン色を強めつつ、名曲「Eyes on you」をはじめ、この時期のJ－R＆B特有のスタイリッシュさが全編で味わえる。平井堅やK－POP勢のプロデュースなど国内外で活躍するプロデューサー、URUの手腕が光る文句なしの名盤だ。

ここからさらに当時のR＆Bの最先端にフォーカスした『DESTINATION』★06（06年6月）も、80年代の中森しか知らないリスナーが驚くこと必至の一作。SMAP「青いイナ

★04｜本書刊行時

★05｜中森明菜『SHAKER』

★06｜中森明菜『DESTINATION』

ズマ」(96)、「KANSHAして」(93)で知られる林田健司、音楽ゲーム「beatmania IIDX」シリーズやEXILEの楽曲を手がけた平田祥一郎を擁しつつ、非常に低域の効いた渋いミキシングのサウンドデザインは、同時期の安室奈美恵のファンにもお薦めしたい仕上がりだ。

オリジナルアルバムとしては次作にあたる『DIVA』★07(09年8月)は、東方神起や倖田來未らを手がけた海外作曲家チームをメインで起用。彼女のR&B路線の一種の到達点と呼ぶべき作品だ。本作の過半数の作詞・コーラスを手がけた松藤量平曰く、制作工程では楽曲に仮の英語詞があらかじめ存在しており、作詞陣はその詞のノリを損ねないようなアウトプットが求められたという。そうした点もあってか同時代の「洋楽R&B」的なムードに満ち、大胆にも「歌姫(diva)」という名を掲げた本作は、保母大三郎をはじめ音楽批評家からも高い評価を集めた。現在サブスク環境では聴くことができないが、ぜひCDを入手するなどしてチェックしてみてほしい。

ここまで、90年代以降の中森のキャリアを主にR&Bの観点から駆け足で辿ってきたが、この時期にはほかにも「相」の雰囲気に満ちたコンセプチュアルなバラードアルバム『I hope so』★08([illegible])、EDMに果敢に挑戦し、紅白歌合戦でも収録曲を披露した[illegible]といった力作が目白押しである。今回はテーマの都合上、詳細は割

★07｜中森明菜『DIVA』

★08｜中森明菜『I hope so』

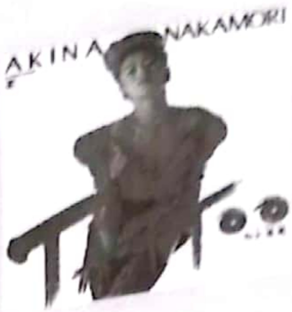
愛するが、今後こうした作品たちにも改めて光が当たることを願ってやまない。

本稿の前編では、中森明菜がいかにセルフプロデュースを推し進め、「アーティスト」として花開いていったかを、80年代の歩みとともに振り返っていった。そして、この後編では「R&B」をキーワードに、グルーヴやサウンドの観点から彼女のキャリアを振り返ることで、「芸能界」や「ヒット曲」の印象が生む先入観を極力取り除き、作品そのものの魅力にスポットを当てることを目指した。本稿をきっかけに、少しでも多くの方が彼女の作品に触れ、新鮮な驚きを感じていただけたら幸いだ。

▲中森明菜[illegible]

Playlist #07 | 中森明菜

RARE GROOVE
Akina Nakamori



左から 1「赤い鳥逃げた」 2「BLONDE」 8「TATOO」 13 14「Resonancia」

	Title	Album	Release
1	BABYLON(バビロン)[Re-Mix ロングヴァージョン]	赤い鳥逃げた	1985
2	清教徒(アーミッシュ)	BLONDE	1987
3	モザイクの城	CRIMSON	1986
4	ロマンティックな夜だわ	BITTER AND SWEET	1985
5	ヨコハマA・KU・MA	バリエーション〈変奏曲〉	1982
6	Bon Voyage	プロローグ〈序幕〉	1982
7	危ないMON AMOUR	Fin [Single]	1986
8	小悪魔(ル・プワゾン)	TATOO [Single]	1988
9	BILITIS	I MISSED "THE SHOCK" [Single]	1988
10	SINGER	CRUISE	1989
11	夜の匂い	SHAKER	1997
12	鼓動	DESTINATION	2006
13	Eyes on you	Resonancia	2002
14	ibiza	Resonancia	2002
15	Amore	明菜	2017

STREAM ON

CamScannerでスキャン

久保田利伸とネオソウル

世界と併走した"R&B史の生き証人"

星野源やceroが活躍する今、改めて久保田利伸を振り返る意義

突然だが、J・ディラが久保田利伸を公式にリミックスした音源の存在をご存知だろうか。

この音源は、久保田の2作目となる全編英語詞アルバム『Nothing But Your Love』★01（'00）がリリースされた際、プロモーション用途で用意された表題曲の12インチシングルにカップリングとして収録されたものである。★02 2023年末の配信解禁まではサブスクはもちろん、iTunesなどでのダウンロード販売も行われておらず、長らく非常にレアな音源として知られていた。

90年代後半以降、ア・トライブ・コールド・クエストのプロデュースなどを通じて

★01｜久保田利伸『Nothing But Your Love』

★02｜当時ジェイ・ディー名義。日本ではCDシングルとして1枚発売

キャリア全盛期を迎えつつあったJ・ディラは、今では「史上最高のビートメイカー」のひとりとして日本でもその名を知られる存在である。

2006年に病のため早世した彼を公式に起用した日本人は久保田以外にはZOOCOなどごく少数に限られ、しかも、ディアンジェロ『Voodoo』★03、コモン『Like Water for Chocolate』★04、エリカ・バドゥ『Mamas Gun』★05といった歴史的名盤が生まれた2000年に発表されたリミックスであるということは、まさにネオソウルの隆盛の只中に久保田もいたことを表している。こうした名盤との関わりにより、特にR&Bのファン層にもJ・ディラの認知度は急拡大することになったが、それ以前にすでに久保田は彼に注目していたのだ。

J・ディラは実際のクレジット表記以上に多くのアイデアをディアンジェロたちにもたらしており、ネオソウルの最高到達点のひとつとされる『Voodoo』も、J・ディラ特有の〝ズレ〟や〝ヨレ〟を持つ酩酊的なリズム感覚が存分に活かされた作品である。

日本では2010年代以降、星野源「ダスト」★06(13)やcero「Summer Soul」★07(15)をはじめ、ディアンジェロ『Voodoo』やJ・ディラ的なビート感覚を持ち合わせた作品のリリースが急速に増え始めた。と同時に、ここ日本でも特にJ・ディラの再評価の気運が高まっていたが、その背景には、アメリカ・ロサンゼルスで00年代後半以降に世界

★03|ディアンジェロ『Voodoo』

★04|コモン『Like Water for Chocolate』

的に広がった「LAビート」のムーヴメントに端を発する〝ズレ〟要素を持ったビート構築の浸透や、ロバート・グラスパー『Black Radio』★(12)以降、ヒップホップ/R&Bと他ジャンルのクロスオーバーが加速していった影響も少なからずあるように思える。この時期以降、日本のポップミュージック批評においてもR&Bはようやく(それまで主に高く評価されてきた)白人的インディ・ロック/ポップと同等の正当な評価を得るようになっていった印象だ。

ただ、こうした〝ネオソウル的な音楽性〟の日本での受容史を語るうえで、久保田の存在は往々にして忘れられているように思えてならない。例えば、彼は2004年の時点で『Voodoo』のビート感のみならず、サイケデリックなコーラスワークの妙すらも取り込んだ「Neva Satisfied」という名曲を発表しているが、本曲の存在を知る音楽ファンや批評家は決して多くないだろう。

日本においてネオソウルをキーワードとして強く打ち出した例としては、椎名純平(椎名林檎の実兄)のアルバム『椎名純平』(01)を記憶している人も多いだろう。だが、久保田は90年代後半のネオソウル黎明期よりこの音楽性を取り入れ、かつ実際にネオソウル周辺の音楽家とも交流を深めるなど、このジャンルの最前線で積極的な音楽的冒険を続けていた。

★05 | エリカ・バドゥ『Mamas Gun』

★06 | 星野源「ダスト」を収録したシングル「ギャグ」

本稿は、そうしたまだあまり知られていない方面の活躍を改めて紐解き、彼が「日本のネオソウル」の先駆者であった事実を証明するものである。

「世界」と久保田利伸の接点

久保田が「世界」と接してきた事例は枚挙に暇がない。

キャリアのごく最初期をとっても、大ヒットしたベストアルバム『THE BADDEST』[★09](89)がミネアポリスのペイズリー・パーク・スタジオにて、プリンス・ファミリーであるエンジニアのスーザン・ロジャースによって全曲リミックスされたのは有名な話だろう。原曲と聴き比べると中低域の太さ・強度の差に驚かされる仕上がりは、彼が当時の日本国内のメインストリームにとどまらないサウンドデザインを志向していたことを分かりやすく示してくれる。

90年代に入ると、ファンク色を強めた『BONGA WANGA』(90)、レゲエに接近した『PARALLEL WORLD I "KUBOJAH"』[★10](91)、「水」をテーマに洗練されたR&Bを追求した『Neptune』[★11](92)など、より自身の音楽的興味に基づき作風を深化させていった。

そうしたなか、久保田は『"KUBOJAH"』で、ソウルIIソウルのヴォーカリストとし

★07 | cero「Summer Soul」

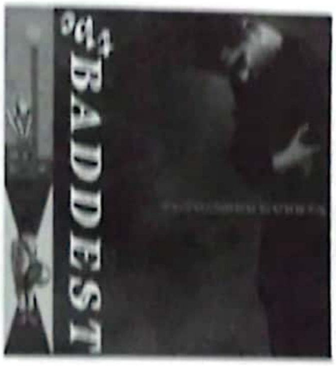
★08 | ロバート・グラスパー「Black Radio」

で歌ったキャロン・ウィーラーと共演。その縁で、彼は1991年末にナイジェリアで開催された音楽フェスに唯一の日本人アーティストとして出演するのだが★、これをきっかけに、新ヴォーカリストとしてあの大御所ファンク／R&Bグループ、クール&ザ・ギャングへの加入を打診されている。リップサービスでなく、実際に二度も久保田のスタジオへ勧誘に来たというから驚きだ★。

さらにキャロンの紹介で、『Neptune』収録曲「Let's Get A Groove ~Yo! Hips~」には、のちに"ネオソウルの先駆け"とも評価されるアーティストである、当時デビュー前のミシェル・ンデゲオチェロがベースで参加★。翌年にはヒットシングル「夢 with You」(93)のカップリングである「POLE POLE TAXI」にて、ジェームス・ブラウンやPファンクとの演奏歴で知られる大御所メイシオ・パーカーのサックスをフィーチャーしている。

ここまでの時点で、すでにソウル／R&Bファンなら驚かずにいられない面々との交流がある久保田。その後の彼は1990年代中期以降、実に10年近くをニューヨークを活動の拠点として過ごす★ことになり、ザ・ルーツのマネージャーであるリチャード・ニコルズと親交を深めるなど、アメリカのR&Bの最前線へと接近していった。

★09｜久保田利伸『THE BADDEST』



★10｜久保田利伸『PARALLEL WORLD I "KUBOJAH"』

アメリカで築き上げたヒップホップ・ソウル〜ネオソウルのキャリア

１９９０年にはラップ初の全米ナンバーワンヒット(ヴァニラ・アイス「Ice Ice Baby」)が生まれ、翌年にはＭＣハマーがラッパーとしてグラミー史上初めて年間最優秀レコードと年間最優秀アルバムにノミネート。92年にはボーイズⅡメン「End of the Road」が全米13週連続首位を記録するなど、90年代前半にヒップホップやＲ＆Ｂは〝流行歌〟としての存在感を一気に高めていく。加えてこの頃は、メアリー・Ｊ・ブライジ「What's the 411?」[★16](92)をはじめ、ヒップホップとＲ＆Ｂを融合させた〝ヒップホップ・ソウル〟も勃興し、のちのネオソウルの隆盛に至る道筋が徐々に整理されていった時期にあたる。

そうした音楽シーンの激動のなかで、彼は全編英語詞のアルバム『SUNSHINE, MOONLIGHT』[★17](95)を完成させる。

ヒップホップ・ソウルをはじめとする90's R&Bに完全にアジャストした同年の『BUMPIN' VOYAGE』(95)収録曲の再録を多数含む、よい意味で〝海外向け〟に肩肘を張った印象のない好作である。ニュー・ジャック・スウィング調の「Nice & EZ」があったりと幅広いスタイルの曲を揃えたなか、ひときわ目を引くのは前述のキャロ

★11｜久保田利伸『Neptune』

★12｜Funky Jam「久保田利伸 経歴」https://www.funkyjam.com/kubota/profile/detail/

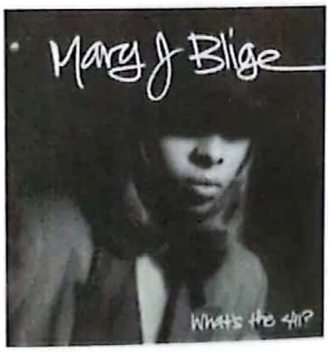
★13〜15｜林剛(取材・文)「久保田利伸interview／『僕は無くとも歌、ソウル、R&Bその魅力に取り憑かれて40年なわけですよ』」「bmr」、2016年11月24日 https://web.archive.org/web/20201022124314/http://bmr.jp/feature/168192/2

CamScannerでスキャン

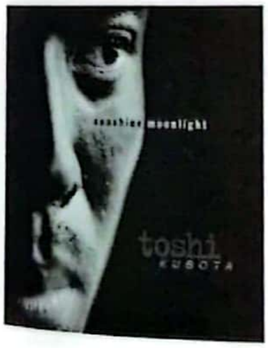
ン・ウィーラーとの「Just The Two Of Us」だ。グローヴァー・ワシントン・ジュニアとビル・ウィザースによるオリジナル版(80)のリリース以来、幾度となくカバーされてきたのみならず、ここ日本でもコード進行の引用・インスパイア楽曲を多数生んできた歴史的名曲だが、91年の『"KUBOJAH"』とはアレンジを変えて収録。ブッチャー・ブラザーズによるリミックスが施された12インチ盤も制作されるなど、ある種の〝勝負曲〟と位置づけられていたように思える。

本稿冒頭でも触れた2作目の英語詞アルバム『Nothing But Your Love』では、時流を反映し、より装飾を削ぎ落とし、ネオソウル的なテイストを増したサウンドが聴ける。J・ディラにも通じる強烈な〝ズレ〟が楽しめる「Till She Comes」は、J・ディラらと「ソウルクエリアンズ」なる音楽集団を組んでいたことでも知られる世界一著名なヒップホップ・バンド、ザ・ルーツがプロデュース。浮遊感のあるリズムパターンとメロディを持つ「Pu Pu」は、ディアンジェロ『Voodoo』において今なお影響力のある楽曲のひとつ「Untitled (How Does It Feel)」を手がけていた人物であり、現在もトッププロデューサーのひとりとして活躍しているラファエル・サディークがプロデュースと共同作曲で参加している。2024年のいま聴いてもなお先鋭性を感じさせるトラックはもちろんのこと、〝ズレ〟を伴うビートを完璧に乗りこなす久保田の歌唱には感服せ

★16｜メアリー・J・ブライジ『What's the 411?』



★17｜久保田利伸『SUNSHINE, MOONLIGHT』



ずにいられない。

本作がリリースされた2000年は、前述のディアンジェロ『Voodoo』やエリカ・バドゥ『Mama's Gun』をはじめ、ジル・スコット『Who Is Jill Scott?』、ミュージック・ソウルチャイルド『Aijuswanaseing』[18]など、ネオソウル・ムーヴメントの重要作が多数リリースされた年にあたるが、そうしたなかにおいても『Nothing But Your Love』の楽曲の完成度には目を見張るものがある。

2022年時点で全米リリース作品としては最後となる3作目の英語詞アルバム『Time To Share』[19]（04）は、『Nothing But Your Love』の路線を一層、深化・洗練させた作品となっている。

本作がソウル／R&Bファンにはお馴染みのアメリカの著名音楽番組『Soul Train』プロデューサーのドン・コーネリアスに絶賛されたことで、久保田は同番組にイエロー・マジック・オーケストラ以来日本人で2組目、ヴォーカリストとしては初の出演を果たす。[20] この際に披露されたのが「Breaking Through」と「Shadows of Your Love」の2曲である。

前者はカーティス・メイフィールドの名曲「Trippin' Out」（80）を大胆にサンプリングした、文字どおり必殺のキラーチューン。後者は、ディアンジェロのキャリア初期を

チャイルド『Aijuswanaseing』

★19 久保田利伸『Time To Share』

★20 Funky Jam「久保田利伸 経歴」

公私ともに支えたことでも知られる、人気R&Bアーティストのアンジー・ストーンがプロデュースと共同作曲で参加したスロージャムであり、英語詞アルバムでも欠かさず収録してきたバラード楽曲のひとつの到達点のような名曲だ。

そのアンジーをヴォーカリストとしてフィーチャーした「Hold Me Down」はシングルとしてもリリースされ、2005年にはなんと久保田とアンジー・ストーンとでツアーを回るまでの関係性に発展している。その後、英語詞アルバムのリリースは途絶えてしまったが、活動の充実度・アルバムの完成度の両面で、この時期の久保田のアーティスト活動は日本人として間違いなく快挙といえるものであった。

日本語作品への還元と、トラックメイキングへの関与

ここまで見たように、久保田は、アメリカの地でソウル／R&Bが劇的な発展を遂げる激動の時代の最先端で活動を行なってきた。そこで得られた音楽性は、日本語詞でリリースされた諸作にも大きく反映されている。

久保田のキャリア最大のヒットである「LA・LA・LA LOVE SONG」(96)のカップリング曲「What's The Wonder?」は、ディアンジェロ「Brown Sugar」(95)を思わせるベル系

パーカッションのループやオルガンの音色、ライム（韻）寄りの歌唱を聴かせる、この時期では特にネオソウル方面へのアプローチが光る楽曲。この曲のドラム・プログラミングとキーボードプレイが久保田自身によるものだというのも驚かされる。

同曲も収録されたアルバム『LA・LA・LA LOVE THANG』★21（96）は浮遊感を醸すコード・プログレッションが効いた「裏窓」をはじめ、前年発表の初英語詞アルバム『SUNSHINE, MOONLIGHT』での音楽性を一歩推し進め、ネオソウル黎明期である同時代をより意識した楽曲が聴ける。「LA・LA・LA LOVE SONG」という大ヒット曲のイメージで手に取ったリスナーを新しい音楽体験に導くには、まさにうってつけのアルバムだったといえよう。

2作目の英語詞アルバム『Nothing But Your Love』からわずか3ヶ月後というハイペースでリリースされた『As One』★22（00）では、ヴォーカルのタメや拍の解釈にソウルクエリアンズ一派にも通ずるグルーヴ感が宿る「My Heart, Homeless Heart」が白眉だ。『Nothing But Your Love』収録の「Till She Comes」にも同様の特徴があることは先にも述べたが、よりグルーヴの重心が後ろに置かれた「My Heart, Homeless Heart」のリズム構築はまさにディアンジェロ『Voodoo』を思わせるものであり、同じ2000年にすでにこのビート感で日本語歌唱の録音を残していたのは驚嘆に値する。

★21 ― 久保田利伸『LA・LA・LA LOVE THANG』

★22 ― 久保田利伸『As One』

この路線は『United Flow』(02)や『FOR REAL?』(06)でもより自然にポップミュージックに溶け込んだ形で聴くことができる。前者では同時代のコンシャス・ラッパー筆頭格であるモス・デフをフィーチャーした「無常」、後者では「U drive me crazy」などが代表的な曲といえるだろう。

ここで強調しておきたいのは、ここまでの時期の久保田の日本語詞作品の編曲は彼自身、もしくは盟友である柿崎洋一郎がほとんどを手がけているということだ。

この二名を軸にした体制は１９９０年以降、『Gold Skool』(11)まで20年以上続くことになるのだが、時代の変化・要請に合わせて絶えずトラックメイキング面でのアップデートを続けた側面にはもっと光が当たるべきだろう。１９８６年デビューの久保田は、ネオソウルを取り入れ始める１９９６年時点ですでに10年ものキャリアを築いており、そうしたなかでも新しい音楽性に即座に挑戦するという〝柔軟性〟は特筆ものだ。

何より、90年代以降のR&Bにおいてとりわけ重要な要素であるトラック／ビートの領域に歌い手である久保田自身が深く関与していた事実は、DTM～ベッドルーム・ミュージックが浸透した今の多くのソロ・ミュージシャンの在り方にも通ずるものである。一層、久保田の先進性を感じずにはいられない。

CamScannerでスキャン

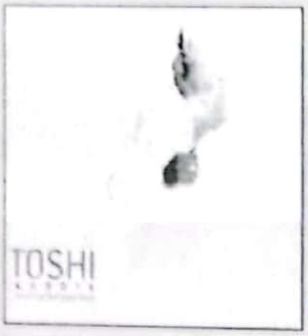
久保田は「日本で初めて〝コンテンポラリー〟なR&B作品をリリースした」アーティストと称されることがある。

もちろん歴史を辿れば、歌唱・サウンドの両面でハイレベルなソウル/R&B作品を残した先人は、弘田三枝子、山下達郎、吉田美奈子、鈴木雅之など数多くいる。だがそのうえで、80年代中期以降のJ-POPの胎動期に、リアルタイムで流行していたブラック・コンテンポラリー——いわゆる〝ブラコン〟的な洗練されたサウンドやビートを本格的な歌唱とともに聴かせたインパクトは想像に難くなく、彼を〝新時代の象徴〟のように捉えたリスナーや業界筋は多かったと推測される。そして本稿で記してきたように、彼の〝コンテンポラリー〟であり続ける姿勢は、90年代以降もとどまるところを知らなかった。

近年は、J-POPのメインストリームで英語圏さながらにメタレクティング初期的なR&B作品をリリースする三浦大知が脚光を浴びるなど、批評家筋の比重がロックバンドや非R&Bのシンガーソングライターに過度に置かれていたような状況は変わりつつある。ディアンジェロをはじめとするソウルクエリアンズ周辺の音楽家

や、そこからの影響を公言する日本のアーティストに触れるとき、ぜひ久保田のキャリアにも思いを馳せてほしい。その功績に見合った評価を、彼がＪ－ＰＯＰ史上に勝ち得る日が来ることを切に願う。

NEO SOUL
Toshinobu Kubota



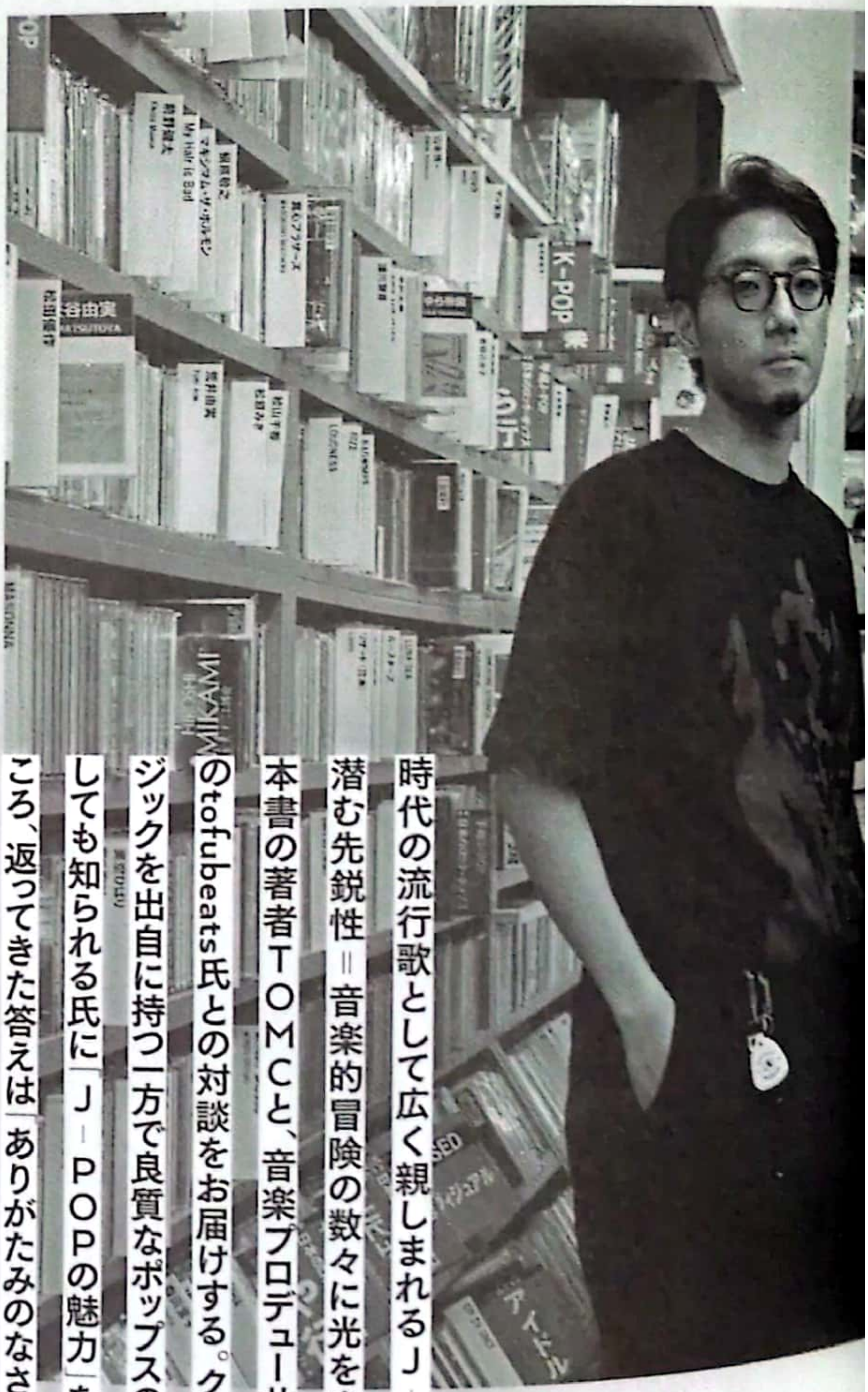
左から 1「Nothing But Your Love」[Single] 2 10 13「Nothing But Your Love」 3「United Flow」 4 5 7 14「Time To Share」

	Title	Album	Release
1	Nothing But Your Lov (Jay Dee Remix)	Nothing But Your Love [Single]	2000
2	Till She Comes	Nothing But Your Love	2000
3	無常 (w/ Mos Def)	United Flow	2002
4	Hold Me Down (w/ Angie Stone)	Time To Share	2004
5	Breaking Through	Time To Share	2004
6	My Heart, Homeless Heart	As One	2000
7	Neva Satisfied	Time To Share	2004
8	Sign of Love	a Love Story [Single]	2005
9	Just The Two Of Us (w/ Caron Wheeler) [Butcher Bros. LP Remix]	Just The Two Of Us (Butcher Bros. LP Remix) [Single]	1996
10	Pu Pu	Nothing But Your Love	2000
11	Funk It Up (ALL STAR STREET FUNK MIX)	Funk It Up/Nice & EZ [Single]	1995
12	What's The Wonder?	LA・LA・LA・LOVE THANG	1996
13	Masquerade	Nothing But Your Love	2000
14	Living for Today (w/ Mos Def)	Time To Share	2004
15	Why Oh Why	BEAUTIFUL PEOPLE	2019

STREAM ON

聖域／原風景としてのJ-POP

tofubeats × TOMC



時代の流行歌として広く親しまれるJ－POPに潜む先鋭性＝音楽的冒険の数々に光を当ててきた本書の著者TOMCと、音楽プロデューサー／DJのtofubeats氏との対談をお届けする。クラブミュージックを出自に持つ一方で良質なポップスの作り手としても知られる氏に「J－POPの魅力」を尋ねたところ、返ってきた答えは「ありがたみのなさ」という意外なものだった。それはまた「しょうもなさ」だとも語る、その真意とは？　世界の音楽シーンにおける〝聖域〟にして、私たち日本人にとっての〝原風景〟であるJ－POPの核心に迫る。

TOMC まずは、J-POPとの出会いについてお伺いさせてください。

tofubeats やっぱり、最初はお茶の間で耳にした曲が入口だったと思います。ポケモン直撃世代なので、小学生のときはアニメ版の主題歌「めざせポケモンマスター」(97)を聴いていました。ちょうどあの頃は"ディーヴァ"と呼ばれた人たちの全盛期でもあり、MISIAや中島美嘉、宇多田ヒカルといったシンガーにも親しんでいました。あとはSMAPですね。親が熱心に応援していて、ファンクラブに入ってたんです。

その後だんだんと意識的に音楽を聴くようになり、Sowelu のファーストアルバム『Geofu』(03)が初めて自分のお小遣いで買ったCDでした。大人になったいま考えるとあきれてしまうんですけど、中1のときのひと月のお小遣である3000円を初月からいきなり全額つぎ込んで買いました。ほかにはその時々に人気だったメジャーアーティストや、m-floなどがかつて所属した音楽プロダクションのアーティマージュ関連作を好んで聴いていた感じです。

TOMC 音楽的な原体験は、2000年代の日本のポップミュージックということですね。

tofubeats そうなりますね。ああ、そうそう、CHEMISTRYも好きでした。そもそもSoweluを知ったのも、2002年開催の日韓ワールドカップのテーマソングにCHEMISTRYと一緒に参加していたのがきっかけです。だから音楽との接点という意味では、テレビが大きな役割を果たしていましたね。

TOMC 私はトーフさんとほぼ同世代なので、時代状況はよくわかります。当時はCHEMISTRYを筆頭に、ジャパニーズR&Bが盛り上がっていましたよね。

tofubeats　ソニーの一連のラインですね。その多くが、音楽プロデューサーのKCこと松尾潔さんのお仕事だったということはのちに知るのですけど。

TOMC　トーフさんは最新作『NOBODY』(24)のテーマとして「J-CLUB」を掲げられています。J-CLUBというのはレンタルCDショップの棚の名称のことで、「クラブミュージック風J-POP、あるいはJ-POP風クラブミュージックの総称」だと過去のインタビュー(Rolling Stone Japan「AI・YOASOBI・J-CLUB　音楽がIP化する時代にtofubeatsが思うこと」2024年5月10日)で説明されていますが、そういったJ-CLUB的な音楽にも子どもの頃から触れていたのですか?

tofubeats　たしか小学校高学年のときにはm-floを聴いていて、まだよくわかっていないながらも、彼らの出世作「come again」(01)がいい曲だということは本能的に感じとっていたと記憶しています。並行してキック(KICK THE CAN CREW)とかリップ(RIP SLYME)も聴いていて、どうやら自分は打ち込み系の音楽の方が好きっぽいぞ、みたいな自覚はありました。中学校に入ってから日本語ラップに手を出すようになるんですが、レンタル店では日本語ラップの棚とJ-CLUBの棚って、だいたい隣どうしか近場にあるじゃないですか。それで自然にクラブミュージックの方も聴くようになりました。

TOMC　なるほど!

tofubeats　僕は地方の神戸出身ということもあり、地元のお店は品揃えがそれほど充実していなくて、J-CLUB、J-HIP HOP、それからJ-REGGAEを合わせてせいぜい棚一本ぐらいしかなかったですけどね。

CamScannerでスキャン

TOMC 私も福島の人間なので、近所のお店は似たようなものでした。

tofubeats 先にそれら専門ジャンルから入門し、ひと通り聴き終えたら、今度はJ－POPの棚に並んでいる作品を「あ」から五十音順に借りていきました。フィッシュマンズのような、いわゆるJ－POPの名作・定番を押さえるようになるのはそのあとでした。

TOMC 興味がある分野をピンポイントで深掘りしていくというよりも、まずは網羅的に聴いていったんですね。

tofubeats これもおそらく共感してもらえると思うんですけど、当時は当然サブスクなんてないわけで、我々はいうなれば最後の〝聴かなきゃわからない世代〟です。よくも悪くも今なら、お店で商品を前にしながらYouTubeでその作品を試聴することだってできてしまう。だから「レンタル100円セール」といった割引期間に、めぼしいものをとりあえず10枚単位でまとめて借りたりしていました。あとはご存知の通り、ブックオフをよく利用しましたね。また、神戸にはいわゆる中古盤屋だったり、レンタル落ちCDを扱っているお店がいくつもあって、そこで50円とか80円のシングルを買い集めたりもしていました。中学生のときは〝乱獲期〟というか、とにかく片っ端から聴いていました。

TOMC 借りてきたCDを、せっせとパソコンや携帯音楽プレーヤーに取り込んで聴いていましたよね。

tofubeats 懐かしいですね。僕の場合、CDをメディアそのままで聴くことは逆に運転免許を取ってからの方が増えました。

TOMC おっ、それはドライブのBGMとして聴くためでしょうか？

tofubeats 出先で買ったCDをその場で開封して、家までの帰り道に運転しながら聴くんです。ところが去年車を買い換えたら、驚いたことに車載のCDドライブが付いてないんですよ！「オプションでももう付けられないんです」なんて言われてしまい、マジすか？ みたいな。納得いかずに「じゃあ、ナビの更新はどうするんですか？」って食い下がったら、冷静に「SDカードがございますので」と返されてしまったんですけど(笑)。

J-POPは〝しょうもない〟!?

TOMC やや大雑把な質問かもしれないですが、トーフさんは〝J-POPの魅力〟をどのように感じていますか？

tofubeats J-POPの魅力、そうですねえ……。まあ、自分の血肉になってるんでね、もはやよいとか悪いとかいう次元のものでもないというか、J-POPを聴くように教えられて育ったようなものです。あたりまえですけど日本にしかない音楽であって、Aメロのあとに Bメロが続いて、サビが来てという展開は独特ですよね。

あとは、いい意味でありがたみがそんなにないところもすごく好きです。つまり、高邁なものでは決してないじゃないですか。

TOMC 基本的に、正座して聴くのを強いてくるものではないですからね。

tofubeats　それはやっぱり、ポップミュージックならではのよさだと思っています。
僕も出させてもらっていたJ-POPのDJイベント「申し訳ないと」の諸先輩方を見ていると、なんというか〝しょうもなさ〟みたいなものをみなさんとても大事にされているように見受けられたんです。しょうもないというのは、もちろんけなしているわけではなく、いい意味で言ってるんですが。

TOMC　それは言い換えると、多くの人に向けて開かれていて、事前の知識がなくても楽しく聴ける――といったようなことでしょうか。

tofubeats　そうですね。なので敷居は低くなります。DJにしても楽曲づくりにしても、そのことを前提にしてどうするかを考えなければいけません。

TOMC　今回題材のひとつに選んだB'zの松本さん(松本孝弘)は、80年代にセッションミュージシャンとして研鑽を積んで、その間の膨大な蓄積があったうえで大衆に開かれたポップスを制作しています。ただ、そういった耳を凝らすとわかってくる深みみたいな部分はあまり評価されず、見過ごされてきた気がするんですよね。ロックミュージシャンとしての印象とは裏腹に、意外にもR&Bっぽい曲とか、フェンダーローズが入ったアレンジも結構あって面白いんだよ、ということを純粋に知ってもらいたかったのが、執筆の最初の動機でした。

tofubeats　国民的アイドルグループであるSMAPの作品で最高峰ドラマーのスティーブ・ガットが叩いている――みたいな話ですよね。そんなふうに奥行きを持たせることもできるけど、同時に、高尚なも

のとしてありがたがる必要は全然ないという自由さもJ－POPの魅力かもしれません。別にどっちでもいいんだっていう。あとは、やっぱり言っても世界的なブームにはならないものなので、その意味でも自由というか。さっき言った〝しょうもなさ〟の話にもつながるんですけど、この音楽で世界中の人たちを揺動しなければならない！　みたいな使命感に駆られているわけではないじゃないですか。

TOMC いい意味でエンターテインメントの枠を出ない、ということですかね。

tofubeats はい。塩梅が難しいところですが、必ずしも評価されることが唯一の価値ではないと思うんです。「申し訳」のDJの方々の背中からは、「こんなものをありがたいと思いだしたら終わりだぞ」みたいなメッセージも無言ながらも強烈に発されていました（笑）。そのことは自分で制作していても実感します。

基本的にポップミュージックは売れていくとパワー

を持つ。そうなったときに、評判やありがたがられているってことを内面化しすぎるのはよくないなと思っています。

海外から見た〟聖域〟としてのJ-POP

TOMC　個人的に、トーフさんの作品は『FANTASY CLUB』(17)以降、パーソナルなメッセージが強く打ち出されているように感じています。私自身も、そういった思いに共鳴や感情移入をしながら、没入して作品を聴かせていただいています。

もしかすると作者であるトーフさん自身、そういった聴かれ方もどこかで望んでいる部分もあるのかな——と思ったのですが、やはり気を遣われているのですね。

tofubeats　そこも難しくて、やっぱりバランスをとるよう心がけています。『FANTASY CLUB』のときは、お台場にある「うんこミュージアムTOKYO」のテーマ曲を作ったり、アニメ関連の仕事を並行して手がけたり、軽重のバランスを意識していました。『FANTASY CLUB』のような作品だけ出していたのでは、ものすごく真面目な人だと思われちゃうんで。〟しょうもなさ〟を担保するのも大事だと考えています。

最近J-CLUBという表現を積極的に提唱していることにも通じますけど、広く聴いてもらいたいのであれば、〟格式〟みたいなものをある程度は排除しなきゃいけないというか。別に「ハウス」

CamScannerでスキャン

でもいいのに、なぜJ-CLUBなのか。

TOMC いわれてみれば、ちょっと不思議ですね。

tofubeats それはやはり日本の人たちに聴いてもらうために、ジャンルに固有のコード(規則)を取り払っているのだと思うんです。

　J-POPの面白さもそのような美学にあって、どん欲にいろんなジャンルを取り入れながらも完全には内包しておらず、独特のバランスで成り立っている。

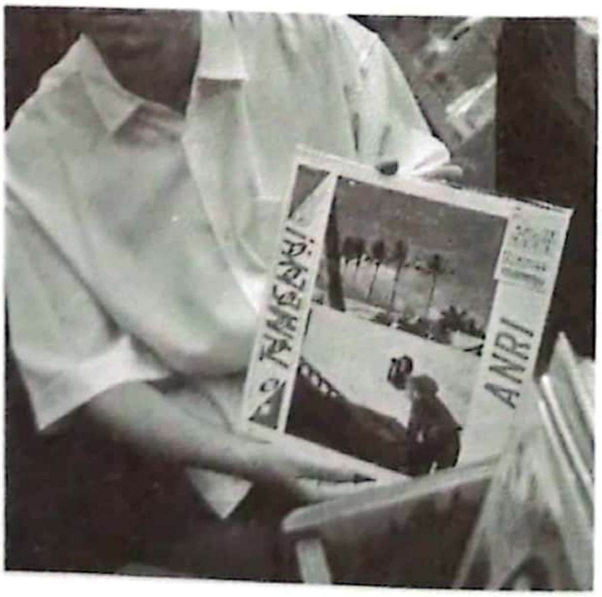
TOMC 大事な視点ですね。いずれにも全振りしないのがJ-POPだと。

tofubeats 実際、海外からあまり注目が集まらないのも、悪くいえばそういう中途半端さが理由かなと思ったりもします。

TOMC 今ちょうど、シティポップ・ブームで人気が再燃している杏里『Timely!!』(83)のレコードが手元にあるのですが、これは振り切っているから海外でも歓迎されているんですかね。

tofubeats そうだと思います。僕は同じ杏里の作品でも、たとえば『MIND CRUISIN』(90)とか別の時期の方が好みなんですけど、その頃は評判がいいわけではない。ほかにも「Back to the BASIC」(91)とか。

TOMC ニュージャックスウィングをやっていた頃ですね。



CamScannerでスキャン

tofubeats あの曲の短冊CDシングルにはブレイクス・バージョンのリミックスが収録されていて、これがまたダサかっこよくて素晴らしいんですよねえ。

TOMC そういえば大貫妙子も、騒がれているのは『SUNSHOWER』[7]などごく一時期の作品だけですもんね。ちょっとニューウェイヴ色が入った途端に全然注目されなくなってしまう。

tofubeats だから翻って、J-POPはポピュラーミュージックの世界におけるある種の〝聖域〟になっているのではないかと、いま話していて思いました。

TOMC 聖域というと?

tofubeats 杏里の初期作品はいわゆるシティポップと呼ばれ、以降はJ-POPという分類がなされているかと思うんですけど、J-POPは世界がなかなか触手を伸ばさないサンクチュアリ的な領域なんじゃないかって。

TOMC ああ、なるほど!

tofubeats 森高千里さんとご一緒したときも似たようなことを考えたんですよ。森高さんの曲はやっぱりかっこいいなあと再認識した一方、でもはたしてこれが海外でも受け入れられる未来は来るのだろうか……とも思って。この相反する気持ちについては、昔も今も折に触れて考えます。

TOMC 確かに、森高さんの楽曲で何かのジャンルに振り切っているものはすぐに浮かばないですし、ダンスミュージック調のものでも、クラブで問答無用にかけられる曲というとそれほど多くない印象です。

CamScannerでスキャン

tofubeats 森高さんはドラムもマジでかっこいいですからね。

TOMC 自分で叩けますもんね。

tofubeats ラウドでいいんですよ。TOWA TEI「SOMETIME SAMURAI」(05)で使われているドラムは森高さんの叩いたものなんですけど、それを言わずと知れた某ブレイクビーツ集にかけて「アルティメット・モリタカ・ビーツ」と名付け保存しているという話をテイさんから聞いたことがあります(笑)。そういう意味では、J-POPはまだまだ掘り起こしがいのあるジャンルともいえそうです。

小室哲哉に象徴されるJ-POPのユニークネス

TOMC 本書では小室哲哉さんに大きく紙幅を割いているのですが、トーフさんは共演されていましたよね。

tofubeats 小室さんは日本だからこそ生まれた、日本らしいスターですね。もうほんとに異端。我々はちょっと世代があとじゃないですか。めっちゃびっくりしません？ 当時は

表題曲で森高千里を客演に迎えたtofubeatsのEP
「Don't Stop The Music」(13)

有名サンプリングソースを収録したコンピアルバム
「Ultimate Breaks & Beats」(86)

あんなもの——と言ったら語弊があるけれど——が売れていたのか、と。globeの諸作にしろ、歌メロとか変な曲しかない。

TOMC　コード進行もそうですし、音数も特徴的で、なんというか譜割りが早い。TM NETWORK時代の「Self Control(方舟に曳かれて)」は、87年当時にこんな言葉のはめ方を行なっていたのかと驚かされます。

tofubeats　hitomiの「CANDY GIRL」(95)はAメロで喋るような歌い方を披露していて、ラップっぽさもあります。おまけに歌メロもなんだか落ち着かない感じで、何なんだこれは、って。

TOMC　小室さん、ご本人の歌もすごくいいんですよね。

tofubeats　自分の本(『トーフビーツの難聴日記』)にも書いていますけど、小室さんから仮歌を提供してもらったことがあって、それがめちゃくちゃいいんですよ！　音はピッチがジャストとはいえないんですが(笑)、たとえるなら小西康陽さんの歌のような、作曲者の歌う歌にしかない素敵さがあるんです。〝歌える〟ということと〝うまい〟ことは全く違う次元なんだって痛感しました。

TOMC　強弱の付け方が激しかったり、小室さんにしか歌えない魅力があります。

tofubeats　喋りに近い歌い方も含め、当時のTKファミリーは小室さんの仮歌を忠実に真似していたんだろうなあ……と想像できました。もし今後J-POPが国外でも脚光を浴びる日が来るとしたら、マジで小室さんは評価されてほしいです。余人をもって代えがたい存在ですから。

TOMC　バラードを聴いていても、「ここで転調するのか」みたいな場面がちょいちょいありますよね。当時

は彼特有の過剰さだったもので、のちにJ-POP全域に伝搬していったものも多いと思います。R&Bっぽい曲はどれも少しずつ変わっていて、この前もdosのCDを聴きながら変だなあと感心したばかりです。

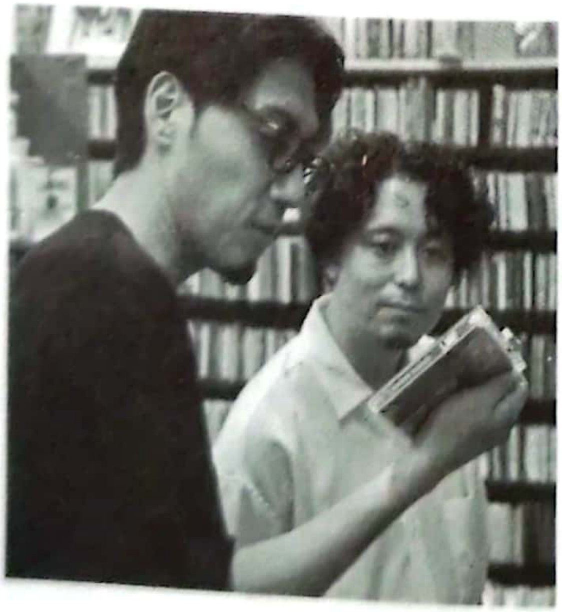
TOMC 当時小室さんはかなり本気でR&Bをやりたかったそうで、ヒップホップ・ソウルを参考にしたと思しきことにも取り組んでいましたけど、アメリカのそれとはなんだか違いますよね。

tofubeats その点、R&Bを違和感なくできていたのが——こんなふうに言ったら怒られそうですけど——〝舶来品〟たる宇多田ヒカルさんで。両者の対比からは「できる」ということの良し悪しを考えさせられます。〝本物〟ってなんだろうと。

いうなれば「小室哲哉道」を極めた唯一無二のトップランカーなのに、そんな小室さんが決まり事やクリシェに惑わされていたというのは、いま振り返ってみると非常にもったいないことだったなと思います。

TOMC どんなことをしても小室さん独自のカラーに染まるというのは、今の時代だったらむしろ大きな強みになりますよね。

tofubeats 「何々っぽくない」とか言って、最終的に〝本場〟とされるものに駆逐されていく2000年前後の時代の移り変わりは、まさにJ-POPの栄枯盛衰を物語っている気がしますね。



TOMC 本書では、読者が音楽を聴く際の着眼点を増やすことで新しい楽しみ方を提案できればと考えています。音楽と一口に言っても、実に多くの要素から成り立っていますが、トーフさんがリスナーとして音楽を聴くときには、どこに注目することが多いでしょうか？

tofubeats 昔はサウンド一辺倒だったんですけど、年齢を重ねるにつれて歌詞が気になるようになってきました。極端な話、歌詞がしっくりこないと全然聴けなくなっちゃいまして。

TOMC ほお。

tofubeats J-POPに限らず音楽全般についていえますけど、日常の喋り言葉とはまた別に、音楽に乗せなきゃいけないから出てきた〝本音〟みたいなものが面白いと常々思っていて。

歌詞といえば、つい先月も東京都知事選が行われたばかりですが、僕は選挙があると投票後に毎回「好きな人が優しかった」ってインスタのストーリーズに書き込むようにしてるんですよ。

TOMC モーニング娘。「ザ☆ピ～ス！」(01)の一節ですね。

tofubeats まさに「ザ☆ピ～ス！」という曲には「投票行って 外食するんだ」という歌詞があるからそんなことを続けているんですけど、あの一節を想起するときには一緒に「好きな人が優しかった」という言葉も思い出すんです。つんく♂さんの考えるピース＝平和というのはつまり、投票を済ませて美味しいものを食べることだったり、意中の人と親密な時間を過ごすことなんですよね。

誰でも歌える歌なのに、そういう"真理"めいたものが突然ぶっ込まれる瞬間がJ-POPにはある。そこは本当にポップスの素晴らしいところです。というのも、文脈や機能が明確に決まっている音楽の場合、歌詞も否応なくそれらに規定されがちですが、J-POPはテーマ設定の幅においても自由さがある。

TOMC　確かにフロア特化型のハウスの曲で、投票に行って外食することなんて、まず歌わないですね。

tofubeats　J-POPだからこその自由というか、J-POPという音楽にはそういう自由なものとして進化してきた側面があると思うんです。もしかしたら、たとえば東アジア圏のポップスに共通していたりするのかもしれませんが、いずれにせよ「ザ☆ピ～ス！」の歌詞はJ-POPならではの言葉の世界である気がします。

TOMC　サウンドが歌詞を引っ張る部分は間違いなくありますよね。雑多な要素を内包しているけど、よくも悪くも特段突き抜けないように設計されている——その形式ゆえに、さまざまなテーマを入れられると。

　今日お話を伺って、よく現代日本の原風景といわれる郊外のロードサイドと、お茶の間で大衆に支持されているJ-POPはやはり地続きだな、と改めて思いました。靴流通センター、ビッグボーイ(ハンバーグレストラン)、洋服の青山など、ロードサイドもいろいろなお店が雑多に建ち並んで、全国津々浦々で目にできるお馴染みの景色だけれど、どれも決して突出することがない。

tofubeats　我々がお世話になったゲオ、ブックオフ、TSUTAYAもそんな光景の一部ですね。J-POPがそ

のような日本の風土によって育まれた側面は見逃せません。

TOMC 本書で試みたように、細部に目を凝らすことで味わえる奥深さも備えつつ、そんなふうに聴かなくても楽しめる間口の広さを持っている——繰り返しになりますが、これこそがJ－POPの魅力といえそうですね。

tofubeats 誤解を恐れずにいうならば、なめてかかっていいところはJ－POPのよさだと思うんですよね。だからこそ自分も始めることができましたし。僕自身も大切にしている〝しょうもない〟ものでもあるという懐の深さは、J－POPの誇るべき魅力なんじゃないでしょうか。

2024年8月　盛夏の新宿にて収録
写真＝西村満
文・構成＝編集部

tofubeats○トーフビーツ
神戸出身の音楽プロデューサー／DJ。学生時代からさまざまなアーティストのプロデュースや楽曲提供、楽曲のリミックスを行う。2013年4月に「水星 feat. オノマトペ大臣」を収録した自主制作アルバム『lost decade』を発売。同年11月には森高千里をゲストヴォーカルに迎えた「Don't Stop The Music」でワーナーミュージック・ジャパン内のレーベルunBORDEからメジャーデビュー。2022年のアルバム『REFLECTION』から約2年ぶりとなる新作EP『NOBODY』を24年4月にリリースした。

Dragon Ashとドラムンベース〜ラテン音楽

――"ミクスチャー"が加速した「内省と情熱」のゼロ年代

みなさんは、Dragon Ashという名前からどのような音楽性を想像するだろうか。おそらく多くの方がイメージするのは、ヒップホップとロック(パンク)を融合させた「ミクスチャー・ロック」の代表格として名を馳せた、デビューから2002年頃までの作品ではないかと思う。2010年代中盤〜現在の音楽性はよりロックバンド色が強いが、さまざまなジャンルを折衷して作品を構築している点では、彼らを今なおミクスチャー・ロックバンドと呼ぶこと自体は決して間違いではないだろう。

ただ、彼らの音楽性の構成要素として、ヒップホップ、ロック以外のものが挙げられる機会がこれまであまりにも少なかったように思う。例えば、ブレイクした90年代後半の時点ですでに取り入れていたレゲエ。2000年代前半から傾倒しはじめたドラムンベースやダブ、エレクトロニカ。そして現在のDragon Ashのスタイルを語るうえで欠かすことができないラテン・ミュージック。彼らは(特に2000年代以降)絶え

間なく音楽性のアップデートを続けることで、流行に左右されない唯一無二の個性を確立していったように思える。本稿は、そうしたDragon Ashの音楽的な冒険に改めて光を当てる試みだ。

「内省的なドラムンベース」をバンドサウンドで鮮やかに描いた『HARVEST』

まずはDragon Ashとドラムンベースとの関係について触れていきたい。

ドラムンベースは、90年代にジャングルの流れを汲んで勃興した、当時最先端のビートミュージックのひとつ。ジャングルについては、小室哲哉プロデュースでメガヒットしたH Jungle with t「WOW WAR TONIGHT ～時には起こせよムーヴメント～」(95)を通じてここ日本でも親しまれた歴史があるが、Dragon Ashはこうした高速ビートが持つある種の「攻撃性」をハードコア・パンクと融合し、加速させていく道を選ぶ。

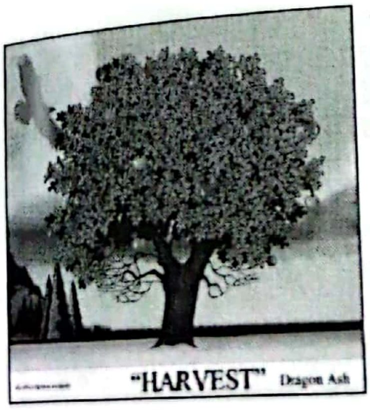
この方向性を2001年作『LILY OF DA VALLEY』収録の「Revolater」で血肉化したうえで、翌年に満を持して放たれたシングル「Fantasista」★01は日本テレビ系列放映の『2002 FIFAワールドカップ』のタイアップも奏功し、2週連続でオリコンチャート1位を記録。当時ここまでアッパーかつヘヴィな楽曲を幅広い層に届けたという点で、この曲の功績は非常に大きいものがある。

★01 Dragon Ash「Fantasista」

だが、彼らとドラムンベースの関係はこれだけでは終わらない。

前述の「Fantasista」を含むアルバム『HARVEST』★02(03)では、彼らはドラムンベースを「アッパーで攻撃的な音楽」としてだけでなく、掴みどころのない浮遊感を醸(かも)す表現としても用い始める。テンションのピークを避けるようなコード感のなかでディレイの効いたギターや電子音がループする「House of Velocity」はその筆頭だろう。この曲がイントロトラックに続く2曲目に置かれていること、そして一層クリアトーンのギターを軸に据えたタイトルトラック「Harvest」がラストに配されている点は、このアルバムのテイストを分かりやすく表している。

また本作は、折々でエレクトロニカ(フォークトロニカ)〜アンビエントにも通ずる柔らかなサウンドのトラックを織り交ぜており、こうした点も含め、Dragon Ash史上でも特に内省的なテイストに満ちている。アンビエントの源流のひとつと目される音楽家、エリック・サティの代表曲を取り上げた「Gymnopedie #1」はその象徴的な一曲だ。それでいてほぼ全編にわたり、一般的にアッパーで攻撃的な音楽と受け止められやすいドラムンベースが登場する——という点で、『HARVEST』は実にユニークなアルバムだ。ドラムンベースを内省的表現・浮遊感とともにポップミュージックに導入し



★02 | Dragon Ash『HARVEST』

た例としては、近い時代であればエブリシング・バット・ザ・ガール『Walking Wounded（邦題＝哀しみ色の街）』（96）があり、この２０２０年代においてもピンクパンサレス（PinkPantheress）の諸作に見られるものであるが、ギターを軸にしたバンドが90年代後半以降のポスト・ロックの流行ともシンクロするテイストでドラムンベースを消化したという点で、この時期のDragon Ashの先進性は色褪せないだろう。

この時期、ファンもよく知るキングギドラ「公開処刑」（02）での批判を受けてバンドおよび降谷は試練の時代を迎えていたが、復活シングル「morrow」（03）を経てリリースされた本アルバムで、彼らは確実にネクストレベルへと到達した。しかしながら、彼らの音楽的な進化はこれだけにとどまらない。

ドラムンベースとラテン音楽をリズムで接続した『Rio de Emoción』

ハイペースでアルバムリリースを続けていた彼らとしては異例の、２年４ヵ月のブランクを要した『HARVEST』、そこからさらに２年以上の時を経てリリースされた『Rio de Emoción』（05）[13]は、タイトルにも表れているとおり、ラテン・ミュージックのテイストが全面に取り入れられている点でファンを驚かせた。

た例としては、近い時代であればエブリシング・バット・ザ・ガール『Walking Wounded（邦題＝哀しみ色の街）』（96）があり、この2020年代においてもピンクパンサレス（PinkPantheress）の諸作に見られるものであるが、ギターを軸にしたバンドが90年代後半以降のポスト・ロックの流行ともシンクロするテイストでドラムンベースを消化したという点で、この時期のDragon Ashの先進性は色褪せないだろう。

この時期、ファンもよく知るキングギドラ「公開処刑」（02）での批判を受けてバンドおよびKjは試練の時代を迎えていたが、復活シングル「morrow」（03）を経てリリースされた本アルバムで、彼らは確実にネクストレベルへと到達した。しかしながら、彼らの音楽的な進化はこれだけにとどまらない。

★03｜Dragon Ash「Río de Emoción」

ドラムンベースとラテン音楽をリズムで接続した『Río de Emoción』

ハイペースでアルバムリリースを続けていた彼らとしては異例の、2年4ヶ月のブランクを要した『HARVEST』。そこからさらに2年以上の時を経てリリースされた『Río de Emoción』★03（05）は、タイトルにも表れているとおり、ラテン・ミュージックのテイストが全面に取り入れられている点でファンを驚かせた。

CamScannerでスキャン

とはいえ、引き続き多くの楽曲でドラムンベースが用いられているなど、前作からの連続性も随所に見られる。しかし、今作では2・4拍目を強調したギターカッティングを導入したり、ベースのミキシングを強めることでダブ／レゲエのテイストを増し、ジャングル的な方面へと先祖返りしたような内容になっているのが面白い。こうした点は、MC陣のフロウにもジャングルからの影響が垣間見える「Resound」や、ラヴァーズ・ロック的な甘いテイストを纏（まと）った「夕凪Union」に顕著である。また、音数を大きく削ぎ落とすことでドラムンベースのミニマル性を強調しつつ、アンビエント的な背景音の輪郭を際立たせた「See you in a Flash」も忘れてはいけない存在だろう。

こうした連続性もありながら、前作との決定的な差をもたらしているのがラテンの要素だ。

特有の叙情的なコード進行とリズムの躍動感が同居するラテン・ミュージックは元来、日本の歌謡曲〜J－POPとは相性がよく、古くは雪村いづみ「マンボ・イタリアーノ」(55)や西田佐知子「コーヒー・ルンバ」★04(61)、2000年前後も郷ひろみ「GOLDFINGER'99」(99)や福山雅治「HEAVEN」(99)、ポルノグラフィティ「サウダージ」★05(00)といったヒット曲が(日本語カバー／オリジナルを問わず)生まれているのは多くの音楽ファンがご存知かと思う。

★04｜西田佐知子「コーヒー・ルンバ」

★05｜ポルノグラフィティ「サウダージ」

このラテン要素は、「Fantasista」までのDragon Ashに顕著であった、明確で力強いアティチュードやメッセージを打ち出すエモーショナルな側面を取り戻す役割を果たしている。特に「Scarlet Needle」はそれが顕著に表れた例だろう。

彼らがラテンへと向かった理由はさまざまだろうが、そのひとつにドラムンベースとラテン・ミュージックの親和性があると思われる。

ラテン・ミュージックは、例えば12拍子を軸にリズム展開の自由さが許容されるフラメンコや、訛(なま)りのある16ビートのサンバをはじめ、単にリズミカル／パーカッシヴなだけでなく、ときに緩急入り混じる複雑なリズムが用いられることが多い。この点で、倍速／ハーフテンポの感覚が交錯し、シンコペーションも多用されるドラムンベースとの親和性は非常に高いのだ。「Los Lobos」はこのことを示す格好の例となっており、この曲がイントロトラックに続くアルバムの幕開けに配されたことからも、彼らはドラムンベースとラテンの相性のよさに自覚的だったと思われる。

★06 Dragon Ash『INDEPENDIENTE』

ラテン〜ロックが「情熱」を呼び覚ます『INDEPENDIENTE』と、その後の〝ミクスチャー〟の確立

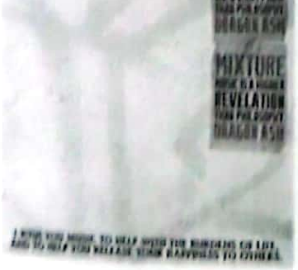
次作『INDEPENDIENTE』★06（07）ではドラムンベースやダブ／レゲエ、エレクトロニカ

の要素を後退させつつ、パーカッシヴな側面はそのままにラテンおよびロックの側面を強調することで、ときに熱く、ときにハートウォーミングな歌モノのテイストが前景化してくる。熱さ・激しさを湛えた例としては「Develop the music」「El Alma」、あたたかさ・優しさが表れたものでは「few lights till night」「夢で逢えたら」などが代表格だろう。

また、前作までに見られた内省的な空気がほぼ霧散し、ポジティヴなムードに満ちている点も特筆に値する。このアルバムをもって、Dragon Ashは『HARVEST』以来の長い「内省の時代」を抜け出したように思える。

その後、『FREEDOM』(09)ではさらにロック色が強まり、「Mixture」というかつてのDragon Ashを象徴するような名前の楽曲も収録されている。

そして、その次作のタイトルはまさに『MIXTURE』★07(10)と銘打たれ、それまでの音楽遍歴をロックを軸に見事にまとめ上げた、文字どおり「ミクスチャー・ロック」の雄としてのDragon Ashの帰還を告げる内容となった。以降の彼らの音楽性が、基本的にこの『MIXTURE』で確立されたバランス感覚の上に成立しているように見える点からも、このアルバムは彼らにとってある種のマスターピース的な作品だろう。



★07 | Dragon Ash『MIXTURE』

前述したキングギドラ(Zeebra)からのディスが影響したのか、Dragon Ashはブレイク以来の武器であったヒップホップ色を大きく後退させ、その分、新しい音楽性を次々に取り入れていった。このとき、Kjおよびバンドが音楽活動を止めることなく続ける道を選び、結果として日本のメジャーバンドとしては(2020年代以降の視点から見てもなお)極めて異色で独自性が強い作品群を生み出していったことは、もっと称賛されるべきであり、まだまだ評価が足りていないように思える。

本稿では音楽的な側面に光を当てるというテーマ上、共同体やオーディエンスとの関係性をテーマにしてきた彼らのリリックや、ライブ活動を通じて築かれたファンとの強固な信頼関係についてはあえて触れなかったが、彼らはこの先も、自身の価値観・信念を大切にした活動を続けていくことだろう。そしてその先に、さらなる音楽的進化があるのか注目していきたい。

POST ROCK / DUB / AMBIENT
Dragon Ash

左から 2 7 9「HARVEST」 1 6 12「Río de Emoción」 5 8「Shade」 4「HARVEST REMIXES」

	Title	Album	Release
1	See you in a Flash	Río de Emoción	2005
2	Gymnopedie #1	HARVEST	2003
3	morrow (DRY & HEAVY remix)	morrow [Single]	2003
4	Byakuya (HOOD mix)	HARVEST REMIXES	2004
5	The Lilly	Shade [Single]	2004
6	The Narrow Way	Río de Emoción	2005
7	House of Velocity	HARVEST	2003
8	Shade	Shade [Single]	2004
9	Canvas	HARVEST	2003
10	ROUND UP	夕凪Union	2005
11	Patience	FANTASISTA	2002
12	夕凪UNION	Río de Emoción	2005
13	Soldier	crush the window	2005
14	Ivory (UP, BUSTLE & OUT REMIX)	夢で逢えたら	2006
15	Life goes on (FPM Beautiful Lovers mix)	morrow [Single]	2003

STREAM ON

CamScannerでスキャン

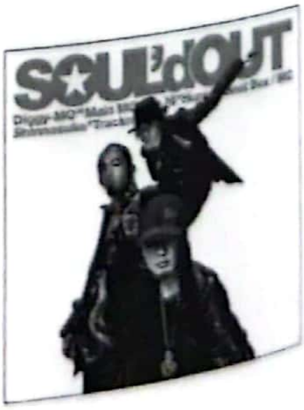
なぜSOUL'd OUTは異端なのか

——サザン、ジャム&ルイス、アウトキャストが融合する〝過剰さ〟

みなさんはSOUL'd OUTについてどのようなイメージをお持ちだろうか。Diggy-MO'の独特の声質から繰り出される超高速ラップや「ア　アラララァ　アァ!」などに代表されるユニークなフレーズ、そしてキャッチーなメロディのサビが織りなす、ヒップホップとJ-POPの境界線上に立った音楽——こうした印象を持っている方は多いかもしれない。だが、彼らの特異な魅力を表すには、まだ言葉が足りない気もする。

ヒップホップが日本国内に根付きつつあった2000年代半ば、驚異的なラップスキルの2MCを擁する彼らは、そもそもなぜあの音楽性を選んだのか。特に、あの時代にディスコ〜ダンス・クラシックやシンセ・ブギー色が強いトラックメイキングを貫いたShinnosukeを核とするサウンド面まで含めた言及となると、現状では大幅に不足しているように思えてならない。

R－指定(Creepy Nuts)がヒップホップに目覚めたきっかけとして「1,000,000 MONSTERS ATTACK」★01(04)を挙げたことが話題を呼んだり、2022年末には『NHKのど自慢』で歌われたことをきっかけに「ウェカピポ」(03)が再注目を浴びるなど、2014年の解散後もネットを中心に定期的に話題を呼ぶ彼らの楽曲。本稿は、「日本のヒップホップ」「J－POP」いずれにおいても異端で孤高の存在であるSOUL'd OUTがなぜ今なお多くの人を惹きつけるのか、その謎を解き明かす試みだ。



★01｜SOUL'd OUT「1,000,000 MONSTERS ATTACK」

SOUL'd OUTの〝異端〟性の原点——サザンオールスターズとの関係

まず、SOUL'd OUTが「日本のヒップホップ」のファンからしばしば異端と見なされ、ときにいわれなき批判に晒されてきた要因について考えたい。

服装・髪型などファッション面でヒップホップ色を強く打ち出しながらも、「反社会的な振る舞いやダーティなスラングが含まれない、ポジティヴなリリック」「非常にキャッチーなメロディのフック」を持つ彼らの楽曲は、確かにメインストリームのJ－POPを射程に捉えているようにも映る。だがこうした特色は「サザンオールスターズのように多くの人に愛されるグループ」を目指したというDiggy-MO'の言葉ど

おりでもある。

SOUL'd OUTの音楽性は決して〝セルアウト〟を行なった結果によるものではなく、そもそも最初の立ち位置およびゴール設定が従来の「日本のヒップホップ」の範疇から完全に外れていたのだ。そのことは、メジャーデビュー前の唯一のリリース『DEMO TRACKS』(02)が極めてR&B色が強い内容だったことからも明らかだろう。それでいて「多くの人に愛される」ために個性を曲げることなく、むしろその個性を前面に押し出したうえで成功を収めたことは、ソウル〜ラテン色の強い「勝手にシンドバッド」(78)で〝ロックバンド〟として鮮烈にデビューしたサザンともどこか通ずるものがあるように思える。

ジャム&ルイスを敬愛するShinnosukeの「非ヒップホップ的」トラック

SOUL'd OUTを異端たらしめる大きな要因に、Shinnosukeが手がけたトラックの存在がある。

インタビューでも「HIP HOP的なトラックを作らないことを意識している」「ティンバランド以降のバウンス系をわざと避けている」「ソウル・ミュージックやファンクが好き」(『WOOFIN'』2003年5月号、シンコーミュージック)と明言しているとおり、彼の手が

★02｜S.O.S.バンド
『Sands of Time』(86)

けるサウンドは80年代のディスコ～ダンス・クラシックやシンセ・ブギーの要素が強く、90年代中盤～2000年代のヒップホップにおけるビートの潮流とはよい意味でかけ離れている。

そんな彼がリスペクトするのが、ジャネット・ジャクソンやアレキサンダー・オニール、S.O.S.バンド[★02]をはじめ、数多くのシンガー／グループをスターへと導いた、米国を代表するR&Bプロデューサー・ユニット、ジャム&ルイスだ。

ジャム&ルイスのスタイリッシュでメロウなコード感・音色に強いファンクネスを織り交ぜる構成は、間違いなくSOUL'd OUTの音楽性にも通じるものがあるだろう。また、SOUL'd OUTの2ndシングル「Flyte Tyme」[★03]（03）のタイトルは、ジャム&ルイスが立ち上げたレーベルの名前（および彼らが参加していたバンド＝ザ・タイムの前身となるグループの名前）から名付けられており、この点からも深い敬愛ぶりがうかがえる。

この路線では、シンセ・ブギー的なサウンドに環境音を織り交ぜるセンスが光るシングル「イルカ」[★04]（05）も忘れてはいけない名曲だ。そして、この「イルカ」のB面で、日本でもダンス・クラシックとしてお馴染みのカール・カールトンの81年のヒット「She's A Bad Mama Jama (She's Built, She's Stacked)」[★05]をカバーしている点からも、Shinnosuke および SOUL'd OUT の 80s R&B～ファンク志向は明確だろう。

★03｜SOUL'd OUT「Flyte Tyme」

★04｜SOUL'd OUT「イルカ」

Shinnosukeは完パケに近い状態のトラックをMCふたりのもとに持ち込み、楽曲を完成させていくことが多かったという。メロディアスな彼のトラックはラップが乗る以前の段階で強い個性を持っているが、MC陣がよい意味で寄り添うことなく、各々の個性全開でトラックにぶつかっていったからこそ、SOUL'd OUTの音楽は唯一無二の過剰さを備え、異端の存在となっていったように思える。

次節では、2MCそれぞれの特色について触れていこう。

サザンとジャム&ルイスの融合から、アウトキャスト的な境地へ

Diggy-MO'とBro.Hiの共通の影響源に、生音によるヒップホップ・バンドでは初めて大々的な商業的成功を収めたバンド、ザ・ルーツ[★06]がある。加えて、デビュー前のDiggy-MO'は、ハードコア・パンクを織り交ぜたスタイルで知られるヒップホップ・ユニット、ビースティ・ボーイズ[★07]にも惹かれていたとも語っており(「bmr」2002年12月号、ブルース・インターアクションズ)、Bro.Hiもミクスチャー・バンドでの活動歴があるなど、彼らはSOUL'd OUT結成以前の段階で、ソロのMCとしてでなく「バンド的な形態で活動すること」自体に非常に意欲的であった。

★05 カール・カールトン「She's A Bad Mama Jama (She's Built, She's Stacked)」

★06 ザ・ルーツ「Do You Want More?!!!??!」

Bro.Hiのラップは Diggy-MO'に比べると取り上げられる機会が少ないが、「Shut Out」(⑧)などで聴けるように、ラップのスピード感は Diggy-MO'と比べても一切遜色ないと言ってよいだろう。

何よりもっと多くの方に知ってもらいたいのは、彼がヒューマンビートボックスの名手だということだ。代表曲のひとつ「ウエカピポ」の後半で聴けるスクラッチサウンドが、レコードではなく彼の声によるものだと知らない人も多いかもしれない。また、「Dream Drive」(⑧)のヴァースでは、そのヴォイス・スクラッチとラップを織り交ぜる高度なスキルを披露している。

★⑧｜ビースティ・ボーイズ【Ill Communication】

Diggy-MO'はメジャーデビュー直前、その非常に癖の強いファンキーな声質を「和製アンドレ３０００」と評されている(前掲書)。

当の Diggy-MO'本人はそうした意見を受けて初めてアウトキャストを聴いたと語っており、直接影響を受けていたわけではないが、多彩なアレンジ、そして自身の歌唱によるメロディックなフックを織り交ぜる SOUL'd OUTのスタイルは、アンドレ３０００が所属するヒップホップ・ユニット、アウトキャストになぞらえることもできるかもしれない。

アメリカのヒップホップが、東海岸(ニューヨーク等)と西海岸(ロサンゼルス等)を軸に語ることが半ば前提のようになっていた90年代に、アウトキャストは南部(アトランタ)発のヒップホップ・グループとして登場。ソウルやファンクの強い影響下にある個性的なトラック/ビートを積極的に採用しながら大きな成功を勝ち取っていった。

いうまでもなくアウトキャストとSOUL'd OUTの出自・キャリアは大きく異なるが、SOUL'd OUTがJ-POPや日本のヒップホップ界において築いた独特なポジションは、〝のけ者〟(Outkast)を名乗るアウトキャストが全米チャート1位というメインストリームでの成功を収めた姿と、どことなく通ずるものがあるように思えてくるから不思議だ。「Ms. Jackson」(00)のいなたいフック、「B.O.B.」(00)のコズミックなイントロからの急展開、そしてヒップホップの範疇を大きく逸脱したメガヒット曲「Hey Ya!」[★08](03)——こうしたポイントに注目して、改めてアウトキャストの曲を聴いてみてほしい。

ちなみに、Diggy-MO'は2005年にm-floの楽曲「DOPAMINE」[★09]にフィーチャーされているが、今振り返るとこのアッパーなビートも、Diggy-MO'≒アウトキャスト(のアンドレ)的なイメージからm-flo側が用意したようにも思えてくるのが面白い。こちらもぜひ併せてチェックいただけたら幸いだ。

★08|アウトキャスト「Hey Ya!」

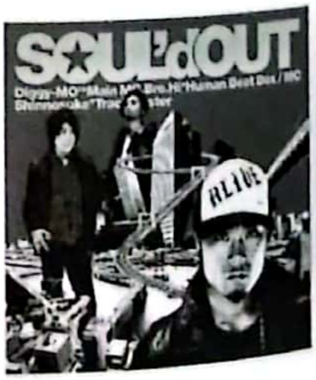
★09|m-flo loves EMYLI & Diggy-MO'「DOPAMINE」

こうしたDiggy-MO'の個性がShinnosukeのディスコ〜シンセ・ブギー調のトラックと最高の相性を発揮した楽曲は「TOKYO通信〜Urbs Communication〜」[★10](02)だろう。SOUL'd OUTが目指したサザンの80年代ヒット「ミス・ブランニュー・デイ」[★11](84)にも通じるミニマルなシンセフレーズが導くイントロから、120BPM超えのダンスビートの上でスムースにラップ／歌唱を行き来しつづけるさまは痛快だ。「SOUL'd OUTは、サザンとジャム＆ルイスの融合を目指し、アウトキャスト的な境地に至ったユニットである」という超冒険的な仮説を立てるならば、この曲は格好のサンプルだろう。

3人の個性がぶつかる過剰さが、唯一無二のオリジナリティに

2000年代中盤という時期に、国内屈指のラップスキルを持ち合わせたラッパーがここまでディスコ〜シンセ・ブギー的なトラックを選ぶ例はほかにほとんどなかったと思われる。

先行するアーティストで近い音色・ムードのサウンドを用いてキャッチーな音楽性を展開した例としてm-floを挙げることもできるだろうが、SOUL'd OUTはm-floとは



★10　SOUL'd OUT「TOKYO通信〜Urbs Communication〜」

★11　サザンオールスターズ「ミス・ブランニュー・デイ（MISS BRAND-NEW DAY）」

異なり、専任のシンガーを置いた時期もなければフィーチャリング・ヴォーカルを入れることもほぼなく、Diggy-MO'の歌を軸のひとつに据えた楽曲制作を最後まで貫いた。歌ごころのあるフック、〝ヒップホップ〟的イメージに囚われないポップなトラックという観点ではRIP SLYMEも同時期に活躍していたが、RIP SLYMEがあくまでヒップホップのフィールドからメジャーデビュー後に幅を広げていったのに対し、SOUL'd OUTは前述のように元々の立ち位置からヒップホップの領域をはみ出していた。非常にスキルフルなラッパーが堂々とポップス的なスタンスに立ってもよい、というキャリアの自由を日本で知らしめた彼らの功績には非常に大きいものがあり、R-指定をはじめ、直接的〜間接的に彼らの影響下にあるアーティストは少なくないと思われる。

ジャム&ルイスやディスコからの影響を軸に、「時代の流行」に背を向けて果敢なサウンドを展開したトラックメイカー。ザ・ルーツに衝撃を受け、ひとりはアンドレ3000ばりの個性を持つ超高速ラップの使い手、もうひとりはミクスチャー・バンドにも出自を持つヒューマンビートボックスの巧者という2MC。そんなひとりひとりが強烈な個性派であるSOUL'd OUTは、どの楽曲にも全員の持ち味があまりに色濃く反映され、過剰ともいえる情報量を持つ。

音数や展開を抑えたシンプルなトラックメイク・作曲が主流になって久しい昨今、SOUL'd OUTのオリジナリティは相対的にますます強まるばかりだ。彼らはこの先も当面、唯一無二の存在であり続けるだろう。

FUNK/DISCO

SOUL'd OUT

左から 6 10 12 13「ATTITUDE」 3 11「To All Tha Dreamers」 5 15「ALIVE」 14「To From」

	Title	Album	Release
1	Sue	so_mania	2012
2	Diggy Diggy Diggy	SOUL'd OUT	2003
3	ニタニタTHERAPY	To All Tha Dreamers	2005
4	HUNTER	ウェカピポ [Single]	2003
5	SHUFFLE DAYZ	ALIVE	2006
6	TONGUE TE TONGUE	ATTITUDE	2008
7	True to myself	SOUL'd OUT	2003
8	She's A Bad Mama Jama	イルカ [Single]	2005
9	SOUL'd OUT is Comin'	SOUL'd OUT	2003
10	BASELINE	ATTITUDE	2008
11	To All Tha Dreamers	To All Tha Dreamers	2005
12	COZMIC TRAVEL	ATTITUDE	2008
13	Widespread Panic	ATTITUDE	2008
14	Sweet Grrl パイセン	To From	2014
15	TOKYO通信 ~Urbs Communication~	ALIVE	2006

CamScannerでスキャン

GLAYとレゲエ〜ビッグビート〜R&B
——進化しつづける「伝説のバンド」の現在地

いきなりだが、「GLAYの音楽的冒険」と聞いてピンと来ない方は、まずサブスク等を通じて「I'm yours (Knightmare mix'99)」を再生してみてほしい。

これは、GLAYの代表曲「HOWEVER」(97)のカップリング曲「I'm yours」の、ギターHISASHIによるリミックス・バージョンである(2002年の『rare collectives vol.2』収録)★01。環境音のSEを添えたホラー仕立ての導入部から、打ち込みを軸にしたラヴァーズ・ロック的なリズムへと流れ込み、原曲のサビを一瞬見せた途端に轟音のギターとスクラッチが交錯しはじめる。その後もトラック全体にディストーションをかけたような破壊的なセクションが登場したり、ヴォーカルを大幅にハイピッチにしたり——といった具合に、例えばベックやコーネリアスなど同時代の実験的作風の音楽家たちに通じる、非常に刺激的な仕上がりとなっている。

★01 GLAY『rare collectives vol.2』

HISASHIはエコー&ザ・バニーメンやバウハウスなどのニューウェイヴのバンドがルーツにあり、その後DEAD ENDやTHE WILLARDなど、日本国内のインディ・シーンを賑わせたアグレッシヴなサウンドを持つバンドに影響を受けたという。

このリミックスは、自身のポジションについて「GLAYをスパイしている」と評し、「視覚的・思考的に世の中のレールからはみ出している状態が好き」[★02]と語る彼ならではの、現在一般的に知られるGLAYの音楽性から派手に逸脱したサウンドが楽しめる作品だ。

「国内メインストリームのバンドサウンドの総決算」だった90年代後半のGLAY

ここで、多くの人がイメージする「GLAYの音楽性」について振り返っておきたい。

大半のシングル楽曲の作詞・作曲を担うTAKUROがジョン・レノンからの多大な影響を公言していることに象徴されるように、GLAYがトップバンドへと上り詰めていった1996〜2000年頃に発表された楽曲は、60〜70年代の国内外のポップミュージックに通ずるサウンドが色濃いものとなっている。あまり指摘されないが、こうした当時のGLAYのややレトロともいえる方向性は、90年代中盤にMr. Childrenが小林武史とともに国内に浸透させたバンドサウンドと重なるものがあるよ

★02 ──『音楽誌が書かないJポップ批評15 GLAYの過去・現在・未来（別冊宝島617）』宝島社、2001年

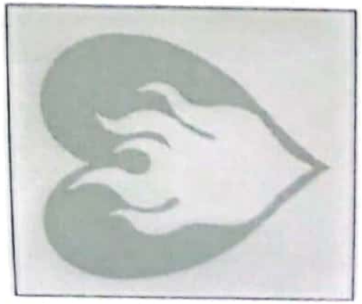
うにも思えてくる。例えば、代表曲のひとつ「pure soul」★03(98)の、イントロのピアノから乾いたギターサウンドへと流れ込む展開は、Mr.Childrenが『Atomic Heart』(94)までに築き上げたポップネス、および『深海』(96)以後のレニー・クラヴィッツに通じるヴィンテージ・ロックへの接近——その両方を感じさせる。

加えてこの時期は、90年代前半に地下シーンで隆盛を極めた〝ヴィジュアル系〟と称されるムーヴメントに出自を持つバンドが、徐々にメインストリームに浮上しはじめたタイミングでもある。GLAYは、それに通ずるデカダンでスリリングな雰囲気を纏ったシングル「口唇」(97)、「誘惑」(98)をリリースする懐の広さも兼ね備えていた。

もちろん、GLAYはヴィジュアル系の数あるルーツのひとつとされるビートロック(特にBOØWY)やパンク等からも影響を受けていることが広く知られている。彼らが「60～70年代のポップミュージック」「それ以後のビートロック～パンク」のふたつのテイストを違和感なく両立できた背景には、80年代にBOØWYをスターバンドに導いたことで知られ、「バンドのやりたいこと」をベースにディレクションを行う「調整型」の名プロデューサー・佐久間正英の貢献も大きかったのかもしれない。

このように「60～70年代の国内外のポップミュージック(Mr.Children等に通じる)」「それ以

★03 ｜GLAY「pure soul」



後のビートロック〜パンク（ヴィジュアル系[illegible]年代後半以後のＧＬＡＹは、間違いなく時代とシンクロしていた部分があり、当時の「国内メインストリームのバンドサウンドの総決算」だったともいえよう。そうした時代との強い親和性と、セールスやライブ動員面で前人未到の頂点を極めたタイミングが重なったがゆえに、多くの人にとってＧＬＡＹのイメージがこの時期のものに固定化されてしまうのも、ある意味当然のことだろう。

しかし、だからこそＧＬＡＹの音楽性は「正当な評価を受けていない」ように思えてならない。本稿は、まだファン以外にはあまり知られていないＧＬＡＹの魅力を紹介し、掘り下げていく試みである。

レゲエにビッグビート……ドラマーの〝空席〟が生んだ音楽性の拡張

ＧＬＡＹの正規メンバーにドラムはいない。４人組のバンドではあるが、編成はヴォーカル（TERU）、ギター（TAKUROとHISASHIの二名）、ベース（JIRO）である。ドラムは１９９５年以降、氷室京介やCHAGE and ASKA、西城秀樹などのバックを務めた名手Toshi Nagai（永井利光）が多くの楽曲でプレイしているのだが、この「テクニカルなサポートドラマー」の存在がバンドにもたらした影響は少なからずあるように思える。

例えば「HOWEVER」は王道のバラードのように思われがちだが、Ａメロのリズムにぜひ着目してほしい。当時「レゲエのリズムを取り入れた」とも評された、★04 細かいゴーストノートが散りばめられている独特のシャッフルビートは、本曲に一般的なロックバラードにとどまらない奥深さを付加しているように思える。

それでいて、「neuromancer」（１９９６年のシングル「a Boy ～ずっと忘れない～」カップリング曲）や「嫉妬（KURID/PHANTOM mix）」（２００１年のアルバム『ONE LOVE』収録）のような打ち込みビートのデジタル・ロック～ビッグビート方面の楽曲も並行してリリースしていけたのは、ドラマーが正規メンバーではないゆえに柔軟な選択肢を持てたことが大きいだろう。

同時代に活躍したバンドである黒夢にも同じことがいえるが、正式メンバーとしてのドラマーが固定されなかったことは、結果的にＧＬＡＹがリリースごとにアレンジの幅・音楽性を大きく拡張しつづけてくアシストになっていたのではないだろうか。

こうした音楽性の拡張ぶりが最初に頂点を迎えたのは、２００１～02年だろう。レゲエビートを前面に打ち出したシングル「ひとひらの自由」（01）。デジタル・ロック的なアレンジを中心に、各曲さまざまなキャラクターを持つＧＬＡＹ流のビートル

★04―ロッキンf「12thシングル『HOWEVER』発売」ＧＬＡＹ公式サイト、１９９７年８月７日 https://www.glay.co.jp/news/list/4/53/?page=2

★05―ＧＬＡＹ『ONE LOVE』

…アルバム)」(8)的な大作「ONE LOVE」。そこからわずか10ヶ月後にリリースされた、R&B～ゴスペルに通じるアレンジをも含む「UNITY ROOTS & FAMILY,AWAY」(12)。生ドラムとマシンビートの使い分けや1曲内での併用はますます巧みになっており、結果としてギターふたりを要するロックバンドとしては異例の幅広いテイストを取り入れることに成功している。

もっとも、2002年にはブレイク前後のGLAYらしいバンドサウンドを聴かせる「Way of Difference」「またここであいましょう」などもリリースされている。こうした回帰的な作風は当時の集大成的なメジャーデビュー10周年記念作「THE FRUSTRATED」(14)に繋がるが、一方で同作には東京スカパラダイスオーケストラを招いたスカ・チューン「BLAST」など、明らかに新境地を思わせるナンバーも含んでおり、この「THE FRUSTRATED」をもって、以後のGLAY作品における「革新／保守のバランス」が確立されたように思える。

音楽的冒険の第二のピークと、今なお続く進化

GLAYの音楽的冒険が第二のピークを迎えたのは、キャリア初のセルフプロデュース作となった「JUSTICE」(13)だろう。

★54｜GLAY
「UNITY ROOTS & FAMILY,AWAY」

★55｜GLAY
「THE FRUSTRATED」

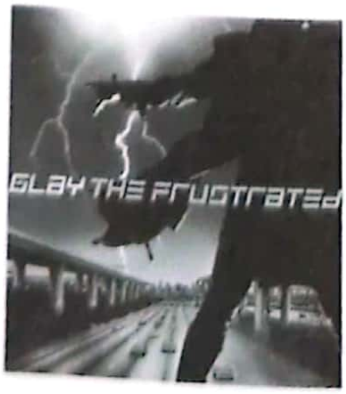
ズ『The Beatles（邦題＝ホワイト・アルバム）』（68）的な大作『ONE LOVE』★05。そこからわずか10ヶ月後にリリースされた、R&B〜ゴスペルに通じるアレンジをも含む『UNITY ROOTS & FAMILY,AWAY』★06（02）。生ドラムとマシンビートの使い分けや1曲内での併用はますます巧みになっており、結果としてギターふたりを要するロックバンドとしては異例の幅広いテイストを取り入れることに成功している。

もっとも、2002年にはブレイク前後のGLAYらしいバンドサウンドを聴かせる「Way of Difference」「またここであいましょう」などもリリースされている。こうした回帰的な作風は当時の集大成的なメジャーデビュー10周年記念作『THE FRUSTRATED』★07（04）に繋がるが、一方で同作には東京スカパラダイスオーケストラを招いたスカ・チューン「BLAST」など、明らかに新境地を思わせるナンバーも含んでおり、この『THE FRUSTRATED』をもって、以後のGLAY作品における「革新／保守のバランス」が確立されたように思える。

音楽的冒険の第二のピークと、今なお続く進化

GLAYの音楽的冒険が第二のピークを迎えたのは、キャリア初のセルフプロデュース作となった『JUSTICE』★08（13）だろう。

★06｜GLAY『UNITY ROOTS & FAMILY, AWAY』



★07｜GLAY『THE FRUSTRATED』

長年GLAYを支えてきたプロデューサー・佐久間正英と制作した『GUILTY』と同時発売された作品であり、往年のオルタナティヴ・ロックや、ファンク調、ストリングスを交えたエレクトロ要素のあるギターインストなどアレンジ面もさることながら、直近の作品群や『GUILTY』と比べてリヴァーブなどを抑えたような、ドライで隙間の活きた音づくりが新鮮だ。なお、本作はTAKURO以外のメンバーの作品が10曲中5曲収録されており、メンバー4人の個性が大いに反映されたアルバムであるのも重要だろう。

ここまで見てきたように、GLAYにとって、セールス面での絶頂期であった1996〜2000年頃は多面的な彼らの音楽性のひとつの顔に過ぎず、音楽的冒険を常に続けてきた。そのうえで、『JUSTICE』以降もオリコンチャートでシングル／アルバム問わず多数の1位を獲得するなど、メジャーデビューから30年近く経つ現在も安定した人気を誇る彼らだが、その進化は未だ止まらず、近年も彼らの音楽性にまた新たなエッセンスが加わろうとしている。その片鱗がうかがえる2022年のシングル「Only One,Only You」★09について、最後に触れておきたい。

本作リリース時のJIROのインタビューには、興味深い話が多数登場する。「ビルボード・ジャパン」では、彼がモータウンやディスコ・ミュージックのほか、リゾや

★08｜GLAY『JUSTICE』

★09｜GLAY「Only One,Only You」

ドージャ・キャットの名を挙げるなど現代ヒップホップ〜R&Bにも開眼したこと、★10「ナタリー」では、それにより「16ビートのグルーヴの作り方を追求している」などベースプレイに変化が生まれたこと★11について具体的に触れている。特に後者では、過去の楽曲をプレイする際の新たな〝気づき〟について語っており、R&B的な「グルーヴの出し方」と「月の夜に」（2010年の『GLAY』収録）のゆったりとしたビートがマッチするのを発見したこと、また前述した代表曲「HOWEVER」のグルーヴを敏感に感じ取れるようになり、リリースから25年を経た今「プレイすることが楽しくなってきた」ことを語っているのは興味深い。

隙間が大きく設けられた打ち込みのドラムループが軸になった「Only One,Only You」は、そうした境地を迎えた彼のプレイが映える曲になっている。現代の国外のメインストリームのポップミュージックともシンクロするようなアレンジが導入されており、2014年以来の制作パートナーである亀田誠治とのコラボレーションが円熟の境地に入ったこともうかがわせる出来だ。

こうしたサウンド、リズムを持つ楽曲がシングルA面を飾るようになったGLAYは今後、私たちが想像もしない方向に変化しつづけていく可能性も大いにありえるだろう。2024年でデビュー30周年を迎える彼らの歩みから、これからも目が離せない。

★10｜青木優（取材・文）「GLAY『Only One,Only You』インタビュー・JIRO編『今のGLAYは何をやってもいい』」Billboard JAPAN、2022年9月21日 https://www.billboard-japan.com/special/detail/3670/

★11｜中野明子（取材・文）「GLAY『Only One, Only You』特集 JIROソロインタビュー」音楽ナタリー、2022年9月21日 https://natalie.mu/music/pp/glay20

RARE GROOVE
GLAY

左から 1「ONE LOVE」 3「UNITY ROOTS & FAMILY, AWAY」 13「G4・V -Democracy 2019-」 7「G4・2020」

	Title	Album	Release
1	ひとひらの自由（Johnny the peace mix）	ONE LOVE	2001
2	浮気なKISS ME GIRL	MUSIC LIFE	2014
3	Friend of mine	UNITY ROOTS & FAMILY, AWAY	2002
4	I'm yours (Knightmare mix'99)	rare collectives vol.2	2003
5	FRIEDCHICKEN & BEER	pure soul	1998
6	17ans	rare collectives vol.2	2003
7	Into the Wild（★Taku Takahashi Remix）	G4・2020 [Single]	2020
8	HIT THE WORLD CHART!	BELOVED	1996
9	SWEET MAGIC	Hope and The Silver Sunrise	2011
10	LOVE IMPOSSIBLE	JUSTICE	2013
11	I'm loving you	REVIEW II -BEST OF GLAY-	2020
12	TILL KINGDOM COME	MUSIC LIFE	2014
13	YOUR SONG (feat. MISIA)	G4・V-Democracy 2019-	2019
14	SCREAM (Album Version)	LOVE IS BEAUTIFUL	2007
15	ALL STANDARD IS YOU ~END ROLL~	UNITY ROOTS & FAMILY, AWAY	2002

STREAM ON

CamScannerでスキャン

安全地帯とニューウェイヴ〜ファンク〜アンビエント
——国民的バンドの「先進的」な音楽性とは

2022年の秋、SNS上で「安全地帯のテクノ化」が静かな話題を呼んだ。彼らの往年のナンバー「真夜中すぎの恋」(84)のライブ映像がまるでテクノ・バンドのようだと紹介され、反響を呼んで拡散されたのだ。

前奏で太いマシンビートが鳴り響くなか、サポートメンバーたちがエフェクターを捻り、ヴォコーダーで言葉を発し、さらにはテルミンまでをも操作する。これは、2010年にリリースされた過去楽曲の再録企画盤『安全地帯 Hits』★01に収録されたバージョンを元にしたアレンジだ。

この「真夜中すぎの恋」は、2020年の甲子園球場でのスタジアムライブでも、玉置浩二のソロ活動への参加でもお馴染みのターンテーブリストDJ 12を招き、さらにブラスセクションをも交えたテイクが残されている。安全地帯はかねてより既存曲にライブならではの大胆なアレンジを施してきたバンドだが、この曲はとりわけ、彼ら

★01 安全地帯『安全地帯 Hits』

の冒険心・遊び心に満ちた側面を分かりやすく伝えてくれる。

今になって「安全地帯のテクノ化」が注目を集めたのは、世に広く知られる安全地帯の音楽性がいわば「テクノ」とはかけ離れたもの——「1980年代に歌謡曲的なポップスで一時代を築いたバンド」という先入観からくる意外性も少なからずあったのではないかと思う。

しかしながら、私にとっては全く意外ではなかった。というのも、安全地帯は1980年代のデビュー当初より、サウンド〜アレンジ面で日本国内では頭ひとつ抜けたこだわりを見せていた、非常に先進的なバンドだった——という印象を持っていたからだ。

玉置の歌唱力が今なおテレビやウェブ媒体などで頻繁に話題となる一方、安全地帯のサウンド面について顧みられる機会は、これまであまりにも少なかったように思える。本稿はその魅力を、なるべく平易な表現で分かりやすく解き明かそうという試みである。

「ワインレッドの心」に潜むニューウェイヴ性

まずは、安全地帯の音楽性にまつわる〝定説〟を覆していきたい。例えば、彼らのブレイクについてはしばしば以下のようなエピソードが語られる。彼らはデビュー当初のロックバンド色の強い音楽性ではヒットが出ず、そこから玉置浩二が奮起して歌謡曲など当時の国内メインストリームを志向したソングライティングを行なった結果、「ワインレッドの心」★02（83）が大ヒットに至り、これを期に、玉置が本来志向する音楽性とは異なる楽曲をリリースしていった――というものだ。

このような言説はファンの間でも広く知られている印象があるし、何より他ならぬ玉置本人が語っているものでもある。だが私には、少なくともサウンド面では「ワインレッドの心」以後も、全く歌謡曲的ではなく、むしろ超最先端を走っていたように思えるのだ。

そもそも「ワインレッドの心」のギターひとつ取っても、彼らの先進的な志向が分かりやすく表出している。リードギターの矢萩渉によるチョーキングの効いたギターのイントロについ耳が行きがちだが、そのバッキングや、玉置が歌うメロディラインの裏に挿入されるオブリガード～カウンターフレーズの、キラキラと澄んだ音色にぜひ

★02 ― 安全地帯「ワインレッドの心」

注目してほしい。

もうひとりのギタリスト、武沢豊によるこうしたサウンドは、かつての安全地帯が志向した70年代のアメリカン・ロック的なものではない、同時代(80年代)のニューウェイヴの音楽性を強く想起させるところがある。アンディ・サマーズ(ポリス)★03やパット・メセニーをも連想させるこうした空間的で柔らかいサウンドデザインこそ、安全地帯が当時の日本のロックやポップス(ニューミュージック)、歌謡曲の文脈だけでは語ることができない大きな所以である。

そして武沢と矢萩の対照的なプレイは、その背後にあるカルチャー的にも、「アメリカン・ロック～ハード・ロック」と「ニューウェイヴ」という点で対照的だ。このふたつがこの時期のほとんどの楽曲で違和感なく共存している安全地帯は、同時代の国外のバンドと並べても非常にユニークな存在だといっていい。

武沢はこの時期、当時最新鋭の機材だったギターシンセサイザーに傾倒していき、キーボードがメンバーにいないにもかかわらず、非常に煌びやかで多彩な魅力を持つ「安全地帯のバンドサウンド」を形づくっていく。そして、そのアプローチが最初に結実したアルバム『安全地帯III～抱きしめたい』★04(84)は、リズムアレンジのアイデアの豊富さに驚かされる作品でもある。連打されるバスドラムのパターンを軸にハイハット

★03｜ポリス『Synchronicity』

★04｜安全地帯『安全地帯III～抱きしめたい』

をほぼ全編使用しない「エクスタシー」や、曲展開に応じてさまざまなリズムアレンジを使い分ける「Lazy Daisy」はその筆頭だ。

彼らの代表作『安全地帯IV』(85)にも、「サビで倍速のハイハットを入れつつ4拍目を抜く」という非常にテクニカルなリズムアレンジが楽しめる「合言葉」が収録されている。こうしたある種突飛なリズムは当時玉置が傾倒していたとされるが、ドラマーとしてこのアレンジに携わり、ライブでも再現を行なっていた田中裕二の貢献ももっと評価されるべきだろう。

安全地帯流の『ホワイト・アルバム』と、その裏で強まるファンク性

その後の『安全地帯V』★05(86)では、前作までで確立された「安全地帯のバンドサウンド」の更新を試みるように、ピアノやシンセサイザーなどの鍵盤楽器が多数挿入されているほか、総勢30名を超える国内外の外部ミュージシャンが参加している。なかでも、デビューアルバム以来の参加となったキーボードの川島裕二(このアルバムでは「BAnaNA」名義)は、今回アレンジャーとして『安全地帯V』のほぼ全楽曲の編曲にクレジットされており、その貢献は非常に大きいものがある。

川島は、安全地帯がデビュー以前から交流がある井上陽水の諸作にもニューウェイ

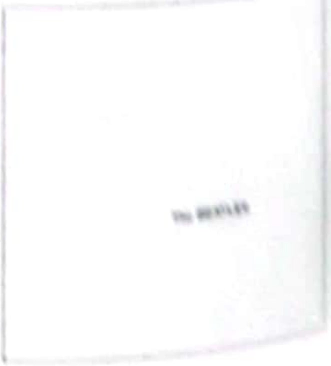
★05 安全地帯『安全地帯V』

ヴ～アンビエント～ダブなどの先鋭的な要素をもたらしたが、このアルバムの多くの曲で聴ける深いリヴァーブを湛えた幻想的な音像や、パーカッションやブラス隊が活躍するダンサブルな編曲は、彼が呼び込んだ部分も少なからずあるように思える。その圧倒的なボリューム、および多彩で実験性に富む側面から、安全地帯流のビートルズ『The Beatles（邦題＝ホワイト・アルバム）』(68)あるいはフリートウッド・マック『Tusk（邦題＝牙〈タスク〉）』(79)とも呼びたい今作。本書刊行時点ではなぜか各種音楽ダウンロード／サブスクリプションサービスでは配信されていないが、彼らのサウンドの変遷を語るうえでは欠かせない、必聴の作品だ。

この『安全地帯V』前後から「チャイナ・ドレスでおいで」(86年のシングル「プルシアンブルーの肖像」B面収録曲)や「じれったい」(87)など、彼らの楽曲には、よりリズムをアレンジの中心に据えた、ファンク寄りのものが増え始める。その傾向は、玉置浩二のソロデビューアルバム『All I Do』(87)やソロシングル「キ・ツ・イ」(87)でも見られ、安全地帯～玉置の音楽性を象徴する重要な一要素となっていく。

ちなみに、この時期の玉置のステージ衣装やメイクには、同時代にR&Bやファンクとロックの垣根を越えて世界的なスターとなっていったアメリカのアーティスト、プリンスとの類似性も見られる。これが偶然か意図したものかは不明だが、80年代後

★85 ビートルズ『The Beatles』



★87 フリートウッド・マック『Tusk』

半の玉置が日本のポップミュージックにおいてさまざまな意味で〝セックス・シンボル〟的な存在であったこととシンクロする部分もあるだろう。

こうした先進的なサウンドが絶妙なバランスで織り込まれた彼らの作品群を、安直に「売れ線を狙った、商業的で〝非ロック〟的な楽曲」と位置づけるのはどう考えても無理がある。同時代でも頭ひとつ抜けた独創性やクオリティの高さ、さらにはそれをしっかりとセールスに結びつけ、多くのリスナーに届けるのに成功した事実は、どんなに賞賛の言葉を尽くしても足りないほどの偉業だろう。

童謡からベッドルーム・ミュージックまでリンクする玉置浩二の〝うた〟の魅力

ここで、玉置のソングライティングには、歌謡曲などの大まかなジャンルを超越した〝うた〟としての魅力に満ちた、おおらかなメロディの魅力があったことも併せて強調しておきたい。

「ワインレッドの心」のリリース以前――デビューシングル「萌黄色のスナップ」★08（82）はもちろん、アメリカン・ロック色を押し出した「FIRST LOVE TWICE」（同年の2ndシングル「オン・マイ・ウェイ」B面収録曲）などでも楽しめる、音符を「詰め込みすぎない」譜割り

★08｜安全地帯「萌黄色のスナップ」

で、玉置は一音一音、一単語、一文字ごとに噛みしめるようにはっきりと発声する。こうした歌唱は、どこか童謡や唱歌など、ポピュラー音楽以前から存在していた原初的な〝うた〟の魅力を伝えてくれるものにも思えてくる。実際、1985年のライブアルバム『ENDLESS』[★13]には童謡「ちいさい秋みつけた」のカバーが収録されており、当人や周囲のバンドメンバー、スタッフにとっても、その魅力には自覚的だったのかもしれない。

★13 安全地帯[illegible]

いずれにしても、ここで強調したいのは、玉置の芳醇なメロディの魅力は生来のものであり、決して「ブレイクのために無理に作曲の方向性を変えた」とまではいえないのではないか——ということだ。そうした〝うた〟の魅力が前述の先鋭的なサウンドアプローチと融合した好例として、ブレイク後の安全地帯には、抑制されたテンションの演奏で滔々と歌われるミディアムテンポの楽曲が多数存在する。

「つり下がったハート」(『安全地帯II』収録)、「Happiness」(『安全地帯III〜抱きしめたい』収録)、「デリカシー」(『安全地帯IV』収録)をはじめ、ときにウィスパーに近い歌唱を交えて静かに聴き手の胸に迫る楽曲設計は、スタジアム規模で公演を行えるロックバンドとしては当時、異例のものだろう。むしろクリーンなトーンのギターの音づくりも相まって、ブレイク当初のビリー・アイリッシュをはじめ、現代のベッドルーム・ミュージック

に近いと感じる瞬間すらある。

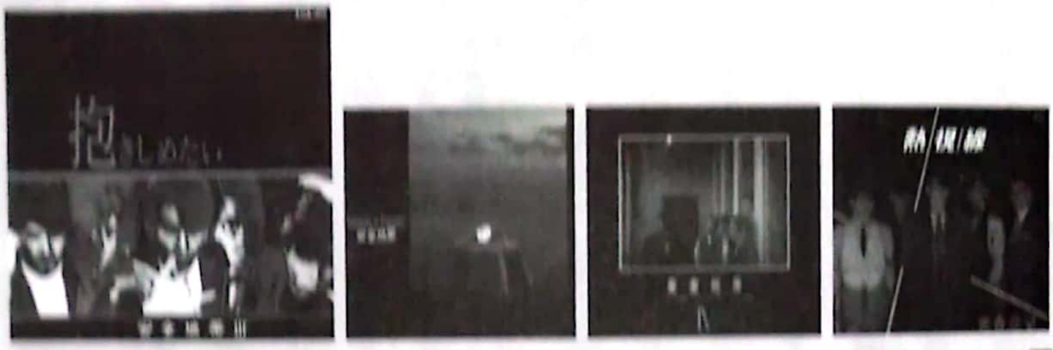
玉置の歌唱力は現代でもテレビやウェブを通じてしばしば話題になるが、このような〝平熱〟な歌唱アプローチの楽曲にも今こそ一層光が当てられるべきだろう。

最後に、2022年7月に配信リリースされたシングル「あなたがどこかで」[★10]について触れておきたい。

アンビエントを思わせる柔らかなシンセサイザーの導入部がまず印象的だが、注目すべきは、曲の展開に応じて玉置のヴォーカルにかかるリヴァーブの量が分かりやすく調整されている点だろう。彼の天性の美しい声を文字どおり楽器のように聴かせつつ、そこにザ・バンドのような60〜70年代のロックバンドを思わせる、楽器そのものの音色が活かされたスローテンポの芳醇な演奏が交わる。どこか2000年前後に国内外のインディ・ミュージック界を中心に流行した「ポスト・ロック」を連想させる、真の意味で「音響派」とも呼びたくなるサウンドであり、現代のベッドルーム・ミュージックとシンクロする一面も感じさせる。この年デビュー40周年を迎えてもなお進化しつづける安全地帯のひたむきさには改めて心を打たれずにはいられない。

★10 ― 安全地帯「あなたがどこかで」

NEW WAVE / FUNK / AMBIENT
Anzen Chitai



左から 4 5 8「安全地帯III～抱きしめたい」1 2 10「安全地帯I Remember to Remember」6 9「安全地帯IV」7「熱視線」

	Title	Album	Release
1	イリュージョン	安全地帯I Remember to Remember	1983
2	エンドレス	安全地帯I Remember to Remember	1983
3	つり下がったハート	安全地帯II	1984
4	γのテンション	安全地帯III～抱きしめたい	1984
5	Happiness	安全地帯III～抱きしめたい	1984
6	デリカシー	安全地帯IV	1985
7	一秒一夜	熱視線 [Single]	1985
8	エクスタシー	安全地帯III～抱きしめたい	1984
9	合言葉	安全地帯IV	1985
10	リターン・トゥ・フォーエバー	安全地帯I Remember to Remember	1983
11	夢のポケット	安全地帯VI～月に濡れたふたり	2005
12	チャイナ・ドレスでおいで	プルシアンブルーの肖像 [Single]	1986
13	ナンセンスだらけ	微笑みに乾杯 [Single]	1988
14	Big Starの悲劇	安全地帯VII～夢の都	1990
15	あなたがどこかで	あなたがどこかで [Single]	2022

TUBEが鳴らす"バレアリック"なスタジアムロック

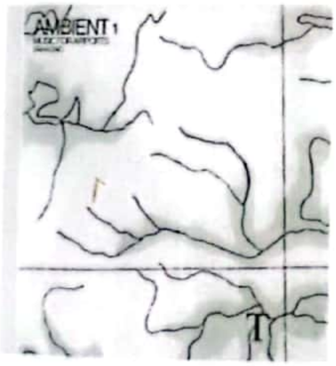
――80〜90年代のサウンド探求がもたらした「爽やかさ」

TUBEのサウンドが持つアンビエント〜バレアリック的な側面

２０１７年の秋、Twitter（現・X）上の一部の音楽好きの間で「ＴＵＢＥとブライアン・イーノ」に関するミーム（おもしろ動画）が流行した。

これは、ＴＵＢＥが代表曲「あー夏休み」★01（90）を熱唱するテレビ出演映像を使ったもので、音声だけが、アンビエント音楽家であるブライアン・イーノの「Music for Airports 1/2」★02（78）という楽曲に差し替えられている。抑制されたピアノとコーラスが織りなす静謐（せいひつ）な音空間と、それとは対照的なＴＵＢＥのヴォーカリスト・前田亘輝の熱くハイテンションなステージアクションのギャップが面白みを誘うという趣向で、ある意味で両アーティストへの敬意を欠く低俗なコンテンツにも思える。一方で実は、私はそこに音楽的なギャップをあまり感じなかった。

★01 ｜ＴＵＢＥ「あー夏休み」



★02 ｜ブライアン・イーノ [Ambient 1: Music for Airports]

というのも、私はTUBEのサウンド——特に90年代のシンセサイザーの使い方に、アンビエントや、「バレアリック」と呼ばれる美しく爽やかなクラブミュージックの領域にも通じる、強い美意識を長らく感じてきたためである。例えば、「夏を待ちきれなくて」(93)、「夏を抱きしめて」(94)のイントロの響きや、サビ頭の鮮烈なステレオ感の広がりにぜひ耳を傾けてみてほしい。

彼らのこうしたサウンドの背景には、鍵盤楽器および「サウンドアドバイザー」を務めた小野塚晃の功績がある。彼がサウンドアドバイザーとしてクレジットされているアルバム、具体的には『N・A・T・S・U』★03(90)から『Melodies & Memories』★04(94)までの時期の作品は、それ以前と比べ、シンセサイザーの音色がより透明感を持つ洗練されたものに統一されており、サラウンドの空間的な広がりが意識された、より立体的なサウンドへと大幅な進化を遂げている。

シンセサイザーやエンジニアリング面での貢献が生み出す強い清涼感と、ソウルフルな前田のヴォーカルを軸に展開される熱くハードなバンドサウンド。ある意味で正反対の要素が唯一無二のシナジーを発揮したことで、小野塚がサウンドアドバイザーとしてクレジットされていた時期のTUBEは、セールス面で右肩上がりの上昇を遂げていく。当時の彼らはデビュー10年目を目前にした、中堅からベテランに差しかか

★03 ― TUBE『N・A・T・S・U』

★04 ― TUBE『Melodies & Memories』

CamScannerでスキャン

るような段階といえたが、そのタイミングでセールス上の最盛期を迎え、その人気を現在までに通じる盤石なものにしていったのだ。

彼らはどのような音楽的変遷を経て上述のような90年代のサウンドに辿り着いたのか。本稿はその背景を明確にし、サウンド面からのTUBEの再評価を促す試みだ。

「シーズン・イン・ザ・サン」が重要である理由

TUBEは1985年、歌謡曲～アニメソング方面で豊富な実績を持つヒットメイカー・鈴木キサブローを作曲に起用したシングル「ベストセラー・サマー」でデビューを飾る。当時の彼らはテレビ出演時にメンバー全員が青と白のストライプの衣装で出演することもあり、チェッカーズなどの先行事例に通じる「アイドル的な見せ方」を意識的に取り入れたプロデュースを受けていた。

このデビューシングルおよび2ndシングル「センチメンタルに首ったけ」(85)は、高いテンションで駆け抜けるファンキーな歌謡ポップスのテイストが色濃い。本稿の趣旨とはややズレるが、こうしたテイストは「あー夏休み」以降のTUBEを象徴する要素のひとつ「ラテン歌謡」にも通ずるところがあり、彼らを知るうえで重要なルーツと

CamScannerでスキャン

言っていいだろう。

そして、TUBEの大きな転機となったのが、高い知名度を誇る4thシングル「シーズン・イン・ザ・サン」(★05)である。

作編曲を担当したのは織田哲郎。90年代前半、TUBEを含め多数の関連ミュージシャンがヒットを飛ばし一大旋風を巻き起こす「ビーイング・ブーム」で中心的なソングライターとして活躍することになるが、その彼にとっても初のヒットナンバーとなった。

先のシングル群に比べてテンションを抑えた、122BPM前後のミドルテンポ。そのなかで絡み合う、クリアなギターサウンド、R&B的な跳ね・グルーヴを控えめに醸すパーカッション、清涼感を演出するコーラスワーク、ヴォーカルの間を縫って彩りを添えるシンセサイザーのオブリガート――こうした要素の多くは、前述した90年代以降のTUBEのサウンドにも受け継がれていくことになる。

また、本曲はサビの頭で伴奏が「Stop」という歌詞の通りに静止し、前田のハイトーンボイスが大きく際立つアレンジも秀逸であった。

その広い音域や声量のダイナミックさはもちろん、一音一音の音程に自由な装飾音

★05 TUBE「シーズン・イン・ザ・サン」

を加える操作(俗に「フォール」「しゃくり」「こぶし」と呼ばれるもの)を交え、ロック〜ソウル的なニュアンスを表情豊かにメロディに織り込む、ヴォーカリストとしての卓越した技術。そうした彼の魅力を一瞬で伝える効果を、このアレンジは担っていたように思える。

こうして達成された、「清涼感・爽快さのあるサウンドデザイン」と「高い歌唱力を持つ熱いヴォーカル」の両立は、その後も「SUMMER DREAM」(87)などのシングルを通じて育まれ、前述した90年代のさらなる成功の土台となっていった。

ただし、ここまでの説明にはまだ重要な点が欠けている。80年代の末まで彼らのシングルA面曲はバンド外からの提供曲で占められていたが、1989年を境にメンバー自身による作詞・作曲に移行し、さらにほどなく編曲面もTUBE名義で担うようになっていく「自作体制の確立」という側面だ。

自作体制の確立と、本格的なバンドサウンドへの目覚め

メンバー自身による制作曲は早い段階からシングルのB面に取り入れられていたものの、作詞・作曲でA面に関与したのは、前田が作詞を担当した「Remember Me」([illegible])

が初であり、デビューから丸4年以上経ってからのことだった。かねてより自作曲での活動に強い意欲を示していたバンドは、続くシングル「SUMMER CITY」(89)を皮切りに、ついにメンバーによる作詞・作曲体制への移行を果たし、同年末の「Stories」★06からは編曲もTUBE名義でクレジットされるようになる。柔らかな音色のギターとフレットレスベース、繊細なシンバルワークによりメンバー全員で楽曲の導入部を彩る「Stories」は、まさに彼らの新章を告げる隠れた名曲である。

この時期から90年代後半にかけ、TUBEはロックバンドとしてのハードな側面を徐々に強めていくことになるのだが、ここで注目したいのが大部分の作曲を担っていくギタリスト、春畑道哉の存在である。

★06 ― TUBE「Stories」

その功績を振り返る前に、まず1991～94年のTUBEのシングルリリースの傾向を整理したい。冒頭で述べた、小野塚によるサウンド面の発展とともにセールスのさらなる上昇を見せていたこの時期は、基本的に以下❶❷の2パターンでのシングルリリースを繰り返していたことがファンの間では広く知られている。

❶4月末～5月にリリース。表題曲は「シーズン・イン・ザ・サン」や「SUMMER DREAM」のテイストを引き継ぐ、爽快感を強調したアレンジが楽しめる。通称

〝迎夏シングル〟。5月末〜6月にリリースされるアルバムの先行シングル（アルバムに収録されるシングル）という位置づけ。「夏を待ちきれなくて」「夏を抱きしめて」など。

❷必ず7月1日にリリース。表題曲は「あー夏休み」に通ずる、ラテン歌謡系のテイストが色濃い。通称〝盛夏シングル〟。これらはすべて、オリジナルアルバムには収録されない。「さよならイエスタデイ」（91）、「だって夏じゃない」（93）など。

このすべてで春畑道哉は単独で作曲を務めているのだが、このパターンのリリースを重ねていくごとに、彼のギタープレイは❶では音色・プレイともよりハードに、❷ではリズムを強調したファンキーさを増していったのが興味深い。それと連動するように、❶の迎夏シングルはアメリカのバンド、ジャーニーなどに通じるメロディアスなハードロックの色合いを強めていき、❷の盛夏シングルは（奇しくもジャーニーの源流のひとつでもある）サンタナなどのようなパーカッシブなラテン・ロックへと発展していく。

こうしてこの間に彼らの音づくりは、80年代までのポップス的なライトなものから、中低域が太い重厚なバンドサウンドへと密かに大幅なモデルチェンジを果たしていったのだ。特に、オリコンシングルチャート上で初の1位を記録した1993年の❶迎夏シングル「夏を待ちきれなくて」★07、そこから連続で1位となった❷盛夏シングル

★07 — TUBE「夏を待ちきれなくて」

「だって夏じゃない」★08を80年代の楽曲と比較して聴けばこの変化は明確であり、これらのヒットによりTUBEはロックバンドとして改めて大衆に認知され、現在に至る個性・キャラクターが確立されたといってよいだろう。

その後、アルバム『終わらない夏に』(94)ではデビュー以来プロデューサーを務めてきた長戸大幸がプロデュースから外れ、『ゆずれない夏』(95)からは小野塚がサウンドアドバイザーとしてクレジットされなくなる。

この時期以降、彼らは90年代後半にかけて徐々にシンセサイザーの比重を落としながら、一層ハードロック寄りの、ヘヴィさを持つサウンドへとさらなるモデルチェンジを図っていった。加えてミキシングにおいても、90年代のロックサウンドのトレンドを押さえて、よりドライで硬質な音へと変化していったことで、本稿の冒頭で述べたようなアンビエント〜バレアリック的な側面はほぼ消失することになる。

いわゆる「ビーイング・サウンド」的なシンセサイザーとバンドサウンドの掛け合わせがトレンド外になりつつあった当時、この変化は時代をサバイブするうえで必然の選択だったともいえる。いち「TUBEファン」兼「アンビエントファン」の筆者としては寂しい面もあるが、彼らが時流に合わせて一層音楽性を深め、現在に至るまで安定した活動を続けていることに感謝したい。

★08 TUBE「だって夏じゃない」

最後に、バレアリックなサウンドを持つスタジアムロックにして、彼らの最大のヒットシングル「夏を抱きしめて」★09の魅力について改めて触れよう。

冒頭のギター・シンセサイザー・コーラスの絡みに導かれ、抑制の効いた1番の終わりで、一気に重厚なバンドサウンドが花ひらく。2番以降のサビでは膨大な音数のトラックが煌(きら)めき、ギターソロでは春畑のキャリア随一と呼びたい駆け上がるような名演を聴かせ、最後のサビでは転調によりドラマチックさを演出しつつ、前田の伸びのあるハイトーンの魅力を最大限に引き出している。もちろん「シーズン・イン・ザ・サン」「あー夏休み」など、実際のセールス以上に高い知名度を誇る楽曲は多数存在するが、この「夏を抱きしめて」には当時のTUBEの無二の個性が詰め込まれており、今なお彼らの代表曲として愛されていることを私は心から嬉しく思う。

★09 ｜TUBE「夏を抱きしめて」

CITY POP
TUBE

左から 1 15「THE SEASON IN THE SUN」 5「Remember Me」 9 13「Twilight Swim」 11「恋してムーチョ」

	Title	Album	Release
1	Have a nice trip	THE SEASON IN THE SUN	1986
2	夏は女も…	浪漫の夏	1993
3	Secret	終わらない夏に	1994
4	茅ヶ崎 Pipeline	湘南	1991
5	I Think of You	Remember Me	1988
6	海へ行こう	夏を抱きしめて [Single]	1994
7	それでも恋は素敵	終わらない夏に	1994
8	シャララ	ゆずれない夏	1995
9	HAVE SOME FUN TONITE	Twilight Swim	1987
10	PARADISE	SUMMER CITY	1989
11	恋してムーチョ	恋してムーチョ [Single]	1994
12	Kona Windに吹かれて	ゆずれない夏	1995
13	DON'T MAKE ME BLUE	Twilight Swim	1987
14	MORNING CALL FROM THE BEACH	BOYS ON THE BEACH	1986
15	シーズン・イン・ザ・サン	THE SEASON IN THE SUN	1986

STREAM ON

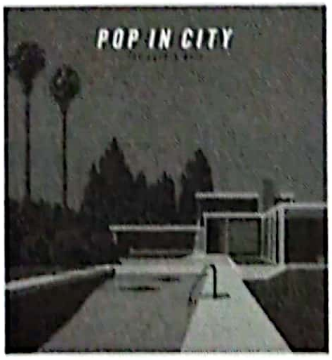
DEENがシティポップを歌う理由

——R&B／AORと歩んだ30年

2021年、DEENは明確に〝シティポップ〟を標榜したアルバムを立て続けにリリースした。

1月には、松原みき「真夜中のドア〜Stay With Me」(79)、竹内まりや「プラスティック・ラブ」(84)をはじめ、近年のリバイバル文脈を押さえた選曲が光るカバー集『POP IN CITY ~for covers only~』★01。7月には、タイトルのとおり、黄昏時が似合うオリジナル楽曲で固めた『TWILIGHT IN CITY ~for lovers only~』★02。いずれもシティポップのアイコンたる永井博のアートワークがあしらわれ、彼らの並々ならぬ意気込みが感じられる逸品である。さらに12月には「冬のシティポップ」を掲げた『シュプール』も発表しており、その多作ぶりには驚くばかりだ。

一方で、特に前者のカバー集が発表された当時、一部のネットユーザーから「シ



★01｜DEEN『POP IN CITY ~for covers only~』

★02｜DEEN『TWILIGHT IN CITY ~for lovers only~』

ティポップ・ブームにメジャーのビッグネームが便乗した」といった声が聞かれたのは残念であった。というのも、DEENは30年に及ぶ長いキャリアの大部分でR&B／AOR方面の音楽性を追求しつづけており、シティポップへの接近は全く意外に思えるものではなかったからである。

この〝シティポップ・イヤー〟が、彼らの歩みと市場の潮流とが噛み合った〝必然〟であったことはもっと幅広い層に知られてほしい――そんな思いを込めて、DEENとR&B／AORの関わりについて語っていこうと思う。

★03｜FRIDAYデジタル「『DEEN』池森秀一「人生で大切なことは全部〝ビーイング音楽学校〟で学びました」」2023年5月11日 https://friday.kodansha.co.jp/article/309434

アリーナロックとR&Bの〝二刀流〟を模索したデビュー期

しばしばイメージされるDEENの音楽性は「瞳そらさないで」(94)などに代表されるポップで爽快な、アリーナロック的なものだろう。しかし実際のところ、最初期の音楽性はそれに加え、久保田利伸や中西圭三に通じる和製R&B系統の楽曲が並存する〝二刀流〟的なスタイルであったことはあまり知られていないはずだ。

DEENのヴォーカル・池森秀一は「デビュー前までボビー・ブラウンのようなパーマをかけてブラックミュージックをやっていた」[★03]と自ら語るように、グループと

してのデビュー前年にあたる1992年、ソロ名義でニュー・ジャック・スウィング／グラウンド・ビート調の名曲「DREAMIN'」をテレビドラマに提供している。本曲は編曲・ミキシングのアップデートを経て、DEENのデビュー曲にしてメガヒットを記録したパワーバラード「このまま君だけを奪い去りたい」[★4]のB面に収録された。

同路線を踏襲した2ndシングル「翼を広げて」(3)のB面「夢のつづき… Love in my dream」もブラック・コンテンポラリー調であり、この流れは、栗林誠一郎の高速ラップ、および角松敏生作品で著名な青木智仁の強烈なベースプレイをフィーチャーした3rdシングル「Memories」[★5](3)や、1stアルバムの一部収録曲に引き継がれている。

これらは、グルーヴィな打ち込みに長けた大島こうすけのアレンジを筆頭に、"ビーイング流"和製R&Bの最良の側面が楽しめる名曲揃いだ。そして、その多くで作詞・作曲を手がけているのは池森であり、彼がR&Bに強い関心・こだわりを持っていたことが察せられる。

その裏付けとして、2001年に池森は「SHU」という変名を用い、当時のUSメインストリームR&B直系のビートを持つスロージャム「Another Life」[★6]をリリースしている。

変名を用いたのは「DEENのヴォーカリストという先入観を抜きに聴いてほしい」

★4｜DEEN「このまま君だけを奪い去りたい」

★5｜DEEN「Memories」

★6｜SHU「Another Life」

という意図があったとのこと。実際、作曲にBoAなどとの仕事で知られる韓国のキム・ヒョンソクを起用し、ティンバランドにも通じる細かいハイハットワークが冴え渡るサウンドデザインは、当時のバンド然としたDEENの方向性からは大きく逸脱するものだ。それに加え、カップリングでは大御所コーラスグループ、スタイリスティックの「You Make Me Feel Brand New」(74)をカバーしていることからも、池森の古今を問わないR&Bへの愛は本物だろう。

「シティ・ミュージック冬の時代」に貫き続けた愛

2000年代は〝渋谷系〟のムーヴメントもひと段落し、シティポップ・リバイバルの到来も遠い先のこと。着うた市場では徐々にR&Bの隆盛も見られたものの、AORに通じる生演奏の比率が大きい〝都会的な音楽〟は、少なくとも2010年代前半までは、商業面では冬の時代を迎えることになる。

そうしたなか、ビーイングから離脱する2003年前後から、DEENの楽曲はアリーナロックとR&B路線を融合した、AORに通ずるグルーヴィなバンドサウンドが徐々に増え始める。アルバム『UTOPIA』★07(03)および『ROAD CRUISIN'』★08(04)はこの路

★07 DEEN『UTOPIA』

★08 DEEN『ROAD CRUISIN'』

輝を続け、妥協の作業をしつづけた彼らの長い歴史のなかでも指折りの名盤といえよう。

このアルバムには、AORの影響を絶妙に昇華した楽曲が多数収められている。例えば、チャカ・カーン「What Cha' Gonna Do for Me」(★11)に通じるフルートのフレーズが心地よい傑作ミディアム・グルーヴ「太陽と花びら」はその筆頭だ。また、ドゥービー・ブラザーズ「What a Fool Believes」(★12)の特徴的な音色のシンセやリズムを彷彿させる「南の風」も面白い。

上記のチャカ、ドゥービーの楽曲は、いずれも2010年代のヨット・ロックのリバイバルでひときわ評価が高まったものだが、すでに2000年代前半時点でこれらの楽曲を参照していたDEENの慧眼(けいがん)は特筆すべきものがある。

また、代表曲のセルフカバー盤『DEEN The Best キセキ』(★13)でも、よりグルーヴを強調したアップデートが図られている。そのなかでも、細かいカッティングや裏拍で入るブラスが耳を引くアレンジに生まれ変わった「瞳そらさないで」は特に分かりやすい例だ。

★11 チャカ・カーン「What Cha' Gonna Do for Me」

★12 ドゥービー・ブラザーズ「What a Fool Believes」

“同志”paris matchとの邂逅～カバーの選曲に滲む矜持

このようにDEENがAORに邁進した2000年代に、彼らと同じく時代の追い風のないなかで我が道を進んだユニットがいる。UKソフィスティ・ポップに通じる素晴らしい作品を連発していたparis matchだ。

DEENが2009年以降、paris matchおよびそのヴォーカル、ミズノマリを幾度となく楽曲にフィーチャーしている点からも、彼らの“都会的な音楽”への熱意がうかがえる。なかでも、ロバータ・フラックやディアンジェロのバージョンで知られるR&Bの名曲「Feel Like Makin' Love」★11のカバーは、池森・ミズノ両者の歌唱が冴え渡り、あたかも彼らの矜持が結実したような逸品だ。

ちなみにカバーという観点では、DEENは先述のシティポップ・カバーアルバム『POP IN CITY』に先んじて、海外の80年代楽曲を中心に取り上げた『君がいる夏』(14)を発表している。

このなかで、AORファンにはお馴染みのランディ・ヴァンウォーマーの隠れた名曲「Just When I Needed You Most(邦題＝アメリカン・モーニング)」をカバーしているのも見逃せないところだ。

★11 「Feel Like Makin' Love」のカバーを収録したDEEN『Negai』(3)

デビュー以来、DEENはR&BやAORといったグルーヴィな音楽性を志向しつづけてきた。

タイアップやヒットに恵まれたビーイング時代のシングルA面こそ、そうしたテイストはごく控えめなものだったが、その取り組みが間違いなく本気であったことは、ここまでお付き合いくださった読者の方にはご理解いただけたかと思う。

1990年代のビーイングのバンド／ユニットは会社主導で企画的に結成されたものが多く、それゆえ演者自身が望む音楽性を表出できないまま解散、あるいはフェードアウトしていった事例は枚挙に暇がない。多分に漏れず、DEENも「このまま君だけを奪い去りたい」のリリースに際し急遽組まれたバンドではあったものの、現在もデビュー以来の池森・山根の二名を軸に、一貫して同じ音楽性を追求しつづけているのは大変稀有なことであろう。

また、ビーイング期の「プロデューサー主導の徹底した分業体制」、離脱以降の「自身がイニシアティヴを持ち、バンド内で多くの工程を完結させる環境」のいずれにおいても高品質な作品を安定して生み出している点も、R&BやAORというジャンル

ではあまり例のない、重要な達成だと思われる。

彼らの"シティポップ・イヤー"は、決して日和見的に生まれたものなどではない。30年間貫いたR&B/AORへの想いが時代の要請と噛み合った、必然的な帰結だったのだ。

CamScannerでスキャン

Playlist #14

CITY POP / AOR
DEEN

左から 2 7 15「UTOPIA」 14「ROAD CRUISIN'」 3「TWILIGHT IN CITY ~for lovers only~」 4「このまま君だけを奪い去りたい」

	Title	Album	Release
1	Re-Birth	ユートピアは見えてるのに [Single]	2003
2	Lost time	UTOPIA	2003
3	urban honey night	TWILIGHT IN CITY ~for lovers only~	2021
4	DREAMIN'	このまま君だけを奪い去りたい [Single]	1993
5	FOREVER	DEEN	1994
6	Feel Like Makin' Love (w/ Mari Mizuno)	Negai [Single]	2009
7	太陽と花びら (Al Schmitt MIX)	UTOPIA	2003
8	Paradise	太陽と花びら [Single]	2003
9	DANCE FEVER～上海ロックスター外伝～	CIRCLE	2013
10	harukaze (w/ Paris Match)	LOVERS CONCERTO	2009
11	今夜はParty Night!	CIRCLE	2013
12	Memories	DEEN	1994
13	夢のつづき……Love in my dream	翼を広げて [Single]	1993
14	南の風	ROAD CRUISIN'	2004
15	I could change	UTOPIA	2003

STREAM ON

ZARDとプログレッシヴ・ロック〜R&B

〝ビーイング・サウンド〟の象徴が積み重ねた実験の軌跡

80年代ポップロックの最良の側面を昇華させた〝ビーイング・サウンド〟

ＺＡＲＤは１９９０年代のビーイング・ブームを体現する存在だ。これはチャート実績のみならず、〝ビーイング的〟な音楽性・方法論を確立したという点に依るところが大きい。

デビューシングル「Good-bye My Loneliness」(91)、ブレイク作の「負けないで」(93)、「揺れる想い」(93)の作曲はいずれも、ビーイング・ブーム期のメインソングライターであり、90年代を代表するヒットメイカーである織田哲郎が務めている。ＺＡＲＤの方向性が確立される94年までのシングル表題曲13曲中、９曲が織田の作曲である。

この時期のＺＡＲＤは、後期ポリスに通ずるリズムのキレと空間系エフェクトの妙

を両立させたバンドサウンド、スターシップを思わせる煌めくシンセ、TOTO（スティーヴ・ルカサー）のようなアンサンブルに溶け込むディストーションギター、ホール&オーツの流れを汲む鍵盤の16分バッキングなど、1980年代ポップロックの最良の側面を取り込んだスタイルを確立した。織田の強力な楽曲とこうしたサウンドの組み合わせは、DEENやFIELD OF VIEWなどビーイングの後続バンド／ユニットにも引き継がれ、90年代を席巻する一大ムーヴメントを形づくっていく。

この〝織田哲郎期〟のZARDは安定した人気を誇っていた一方、音楽的な冒険〜実験的アイデアの導入も行なっている。

編曲面で興味深い楽曲としては「この愛に泳ぎ疲れても」★01（94）がある。この曲は、1番サビのあとで転調とともにBPMが25以上上がり、最後までその勢いのまま駆け抜ける2段構造の楽曲となっている。

作曲という観点では、ふたつの異なる楽曲をプロデューサー長戸大幸が1曲に合体させた——という伝説を持つ「マイ フレンド」★02（96）にも触れておきたい。Bメロ終わりからサビへの、ある意味強引とも呼びうる展開（F#m7→Gbm7/G→C）が、一気に視界が拓けるようなすさまじい爽快感を生み出しているユニークな楽曲だ。

★01｜ZARD「この愛に泳ぎ疲れても」

★02｜ZARD「マイ フレンド」

CamScannerでスキャン

変化するZARD❶――プログレッシヴ・ロックと、坂井泉水の〝ロック観〟

90年代後半になると、制作面で大きな変化が訪れる。98年前後を境に、織田哲郎をはじめ、ビーイング・ブームを支えた作編曲家が相次いで同社を離脱し始めたのだ。彼らとともに多くの楽曲を作り上げてきたZARDも当然ながら大きな影響を受け、時代の変化にもアジャストしながら「次の一手」を模索していくことになる。

そうしたなか、作曲・栗林誠一郎、編曲・池田大介というお馴染みのふたりが、この時期のひとつの答えとしてまず提示したのが「運命のルーレット廻して」★03（98）だ。90sテクノ的なサウンドデザインと、ピンク・フロイドの諸作に通ずるシネマティックな展開を持つロックの融合は、それまでのZARDはおろかJ-POP全体においても異色といえるだろう。池田大介といえば、B'z「LOVE PHANTOM」（95）、「Calling」（97）といった非常に大胆な展開を見せる名曲の編曲にも関与しているが、それらと相通ずるものがある冒険ぶりである。

なお、ZARDはシングル「MIND GAMES」★04（99）のB面で「Hypnosis」というタイトルの楽曲を発表している。楽曲自体はシンセサイザー色が後退したソリッドなロックサ

★03｜ZARD「運命のルーレット廻して」

★04｜ZARD「MIND GAMES」

CamScannerでスキャン

ウンドに仕上がっているが、この名前から音楽ファンがまず連想するのは、イギリスのデザイン集団、ヒプノシスではないだろうか。

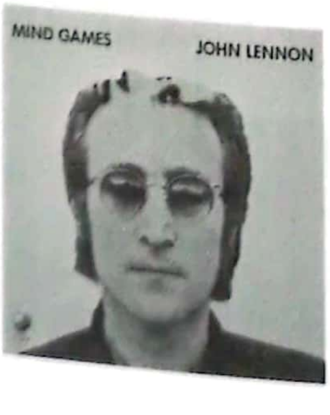
1960年代後半以降、プログレッシヴ・ロックの金字塔であるピンク・フロイド『The Dark Side of the Moon（邦題＝狂気）』★05をはじめ、数々のロックアルバムのアートワークを手がけ、「アルバムジャケットを芸術の域にまで高めた」と称されるヒプノシス。多くの日本人には耳慣れないであろうこの単語をタイトルに冠した楽曲がカップリングにあるがゆえに、一見明るくポップなA面曲「MIND GAMES」についても、ジョン・レノンが精神世界の深みを描いた同名曲（73）★06を想起せずにはいられない。

これまで坂井泉水のロック観はおろか、リスナーとしての趣味さえ当人から語られたことはほぼないと思われるが、その一端を想像せずにはいられない、非常に興味深いシングルだ。

変化するZARD❷——ZARD×R&Bという壮大な実験

2000年前後以降のZARDは、徳永暁人や古井弘人（GARNET CROW）に加え、同時期に倉木麻衣の諸作で多数のヒットを放つ大野愛果などとの仕事が増えてゆく。こうした新しい顔ぶれとともに、ZARDというプロジェクトは、「〃爽やかなポップ

★05｜ピンク・フロイド『The Dark Side of the Moon』（73）



★06｜ジョン・レノン「Mind Games」

ロック〟というアーティストイメージと付き合いながら、そこにいかに新機軸を織り込んでいくか」という命題に取り組んでいくことになる。

この時期に国内で起こったR&Bの台頭に対する、ZARDからの回答と呼べる楽曲が「痛いくらい君があふれているよ」[★07](99)だ。この曲はZARD史上で唯一、Aメロにあたる箇所が全編坂井のラップで占められた楽曲である。

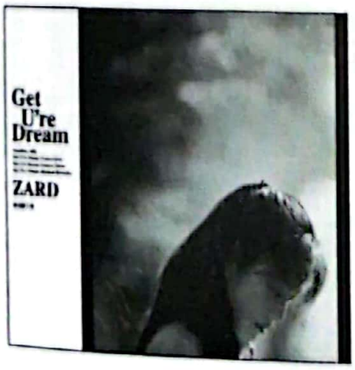
それゆえ、どうしてもそのラップ歌唱に注目が集まりがちだが、シオジリケンジによる深いリヴァーブの効いたニューエイジ風味のトラックも、ZARDのアーティストイメージを踏まえた試行錯誤の産物と捉えると非常に興味深いものがある。

翌年のシングル「Get U're Dream」[★08](00)では、異なるアレンジャーを起用した3パターンのアレンジが収録されている。ワウギターが冴えるオリジナル(編曲＝葉山たけし)、ビッグビートを思わせる「Version Two」(編曲＝徳永)も素晴らしいが、白眉はYOKO Black.Stoneによる「Version Three」だろう。

ティンバランド以降を思わせる細かなハイハットやキックが光るAメロに、アーリー90'sマナーな表拍八分のシンセバッキングを持つハウス調のサビ——という同曲のアレンジは、ZARDとしては非常に斬新なものだ。

★07―ZARD「痛いくらい君があふれているよ」

★08―ZARD「Get U're Dream」



ZARDは、1曲を完成させるまでに最大で数十もの編曲パターンを用意するといわれており、「Don't you see!」(97)には、実際に複数のバージョンを合体させて1曲に仕上げた、という逸話もあるほどだが、「Get U're Dream」はそうした制作スタイルの一端がうかがえる名シングルである。

R&Bという観点では、初期倉木麻衣の大ヒットシングル群の編曲を担った、ボストンのサウンドチームCybersoundと組んだ楽曲「promised you」★9(00)を忘れてはいけない。マイケル・アフリックのコーラスを全面的にフィーチャーした、同時代の典型的なR&Bミディアムバラード調の編曲が楽しめる逸品だ。

なお、この時期の楽曲を収録したアルバム『時間の翼』★10(01)は、ZARDのオリジナルアルバムで唯一、廃盤を経験した作品としても知られている。

先述のとおり、ヒップホップやR&Bの台頭に合わせた楽曲に多数トライしたものの、坂井およびプロデューサーの長戸の双方にとって不満の残る仕上がりとなったから——というのがその理由とされており、現在(執筆時点)のサブスク環境では楽曲を再アレンジしたリイシュー盤のみが聴ける状況だ。発売当時のデジタル色が強いバージョンからポップロック方面へと大きくアレンジが変更された楽曲も多く、興味がある方はぜひオリジナル盤も入手し、比較して楽しんでみてほしい。

★9 ZARD「promised you」

★10 ZARD『時間の翼』

CamScannerでスキャン

冒頭で記したように、ZARDは初期のシングル群で90年代のビーイングの"型"を生み出した。そして、その後は積極的にそこからの脱皮・進化を目指していたという一面があったことを、ここまでを通じて知っていただけたのではないかと思う。見方を変えれば、キャリアを通じてビーイングのメイン作編曲家が結集した、この「ZARD」というプロジェクトの変遷そのものが、ビーイングという音楽ファクトリーがどのように時代を渡り歩いてきたかという記録になっているともいえよう。

そして、音楽的な変化を続けていたZARDを一貫してZARDたらしめていたものが何だったかといえば、それは坂井のヴォーカルであり、キャリア最初期に培われた彼女の強固なアーティストイメージなのだろう。いかに冒険的で攻めたアレンジが施されようとも、彼女の透き通ったハイトーンと、（93～95年のポカリスエットのタイアップ等に代表される）爽やかな印象は、楽曲そのもののキャラクターを何度となく上書きしていった。

2007年の坂井の急逝が改めて悔やまれるが、彼女が遺した幾多の作品が、今後もさまざまな視座から楽しまれていくことを願ってやまない。

CamScannerでスキャン

RARE GROOVE
ZARD

左から 4「Get U're Dream」 3「痛いくらい君があふれているよ」 2「もっと近くで君の横顔見ていたい」 15「運命のルーレット廻して」

	Title	Album	Release
1	Listen to me	揺れる想い	1993
2	リセット	もっと近くで君の横顔見ていたい [Single]	2003
3	痛いくらい君があふれているよ	痛いくらい君があふれているよ [Single]	1999
4	Get U're Dream (Version Three)	Get U're Dream [Single]	2000
5	出逢いそして別れ	止まっていた時計が今動き出した	2004
6	眠り	サヨナラは今もこの胸に居ます [Single]	1995
7	こんなに愛しても	HOLD ME	1992
8	Brand New Love	永遠	1999
9	I can't let go	永遠 [Single]	1997
10	こんなにそばに居るのに	こんなにそばに居るのに [Single]	1994
11	君へのブルース	ハートに火をつけて [Single]	2006
12	黄昏にMy Lonely Heart	きっと忘れない [Single]	1993
13	promised you	promised you [Single]	2000
14	LOVE～眠れずに君の横顔ずっと見ていた～	TODAY IS ANOTHER DAY	1996
15	運命のルーレット廻して	運命のルーレット廻して [Single]	1998

CamScannerでスキャン

吉田拓郎とR&B〜レゲエ

――フォークの陰に隠れたグルーヴと魂の時代

2022年いっぱいで、惜しまれつつも音楽活動から引退した吉田拓郎。1970年のデビュー以後、フォークを〝青春の音楽〟として当時のメインストリームに押し上げ、1975年には井上陽水らとフォーライフ・レコードを設立、若者主体の音楽シーンを日本で初めて生み出した伝説的存在である。森進一やかまやつひろしからキャンディーズ、石野真子まで幅広く楽曲提供を行うヒットメイカーとしても広く知られ、90年代以降もKinKi Kidsへの書き下ろしやテレビ出演などを通じ、新しい世代にも親しまれていった。

そんな彼の音楽性は、とかく「フォーク」というキーワードで括られがちなところがある。言葉を畳みかける独特の字余り的な作詞・譜割りは日本語のポップス・シーンにおいて非常に革新的であったが、アメリカのフォークシンガーであるボブ・ディラ

ンからの影響を本人が語っているように、この個性もフォークというキーワードに回収されてしまう。

このように「吉田拓郎といえばフォーク」というイメージが根強くあるが、実は吉田はレゲエ、ソウル、ボサノヴァなど、さまざまなリズム／グルーヴを軸にした音楽性を取り入れている。この事実はもっと多くの音楽ファンに知られるべきだろう。

本稿は、そうした彼の音楽的冒険について、特に1981年までの初期の作品に光を当て、あまり世に知られていない名曲の数々を掘り起こす試みだ。

R&Bをルーツに持つ吉田拓郎のグルーヴ

1965年、地元・広島の大学に進学した吉田拓郎は、ザ・ダウンタウンズというロックバンドを結成する。

このバンドは〝ビートルズ・スタイル〟とも称され、オリジナル曲のほかに、ザ・ドリフターズ（アメリカのコーラスグループ）「Under the Boardwalk（邦題＝渚のボードウォーク）」などのR&Bのカバーを広島のディスコや米軍基地で演奏していたという。さらに、吉田はこの活動以前にもザ・バチェラーズというバンドでドラマー兼シンガーとして活動

しており、こうした経験は、彼が当時の日本語フォークの枠にとどまらないリズム感・グルーヴへの意識を持ち合わせていく端緒になったと思われる。

そのことを裏づけるように、1stアルバム『青春の詩(うた)』★01(70)にはボサノヴァの楽曲が2曲収録されている。

華美な装飾を除いたソリッドな「灰色の世界Ⅰ」と、ストリングスを配して歌謡曲的なロマンチシズムも湛(たた)えた「雪」。編曲を手がけたのは、デンプシー・ライトに弟子入りし、日本のジャズギタリストの草分け的存在として知られた沢田駿吾である。彼が率いるクインテットが参加したこれらの楽曲、特に「灰色の世界Ⅰ」は、1970年というリリース年を考えると驚くほど洗練されているように思える。ほかにも、本作にはギターとベースのファンキーな掛け合いが楽しめる「野良犬のブルース」も収録されており、吉田がデビュー時点からさまざまな音楽ジャンルを貪欲に取り入れていたことがうかがえる。

2ndアルバム『人間なんて』★02(71)では、ブラスセクションと強力なベースラインが牽引するソウル/R&B調のナンバー「笑えさとりし人ョ」を聴くことができる。演奏を務めたのは、伝説のロックバンドであるジャックスで活躍し、のちにかぐや姫「神田

★01 — 吉田拓郎『青春の詩』

★02 — 吉田拓郎『人間なんて』

川」などのアレンジで著名になる木田高介が率いる「木田高介とザ・リトル・オデ・ヘック」だ。

こうした日本のロック黎明期を支えた人材の起用は「伽草子」★31(73)の「からっ風のブルース」でも同様で、柳田ヒロを中心とした演奏陣による激しいファンク・ロック〜サイケデリック調のサウンドが楽しめる。なお、この曲にも参加したベーシスト後藤次利は、のちの「ローリング30」★32(78)で煌びやかなファンクナンバー「裏街のマリア」を編曲している。

このファンク・ロック路線が最良の形で記録されているのが「よしだたくろう LIVE '73」★33(73)だろう。ブラスやストリングスを従えた、当時の本邦最高峰とも称された本ライブのリズム隊を務めているのは、昨今海外で再評価が進んでいるファンクバンド「稲垣次郎とソウル・メディア」の田中清司(ドラム)、岡沢章(ベース)である。デビューシングル収録曲を超弩級のヘヴィ・ファンクにアップデートした「マークII '73」、ベースラインが光る高速ファンク「君が好き」をはじめ、彼のソウル／R&B的な音楽性の結晶と呼びたい名演揃いだ。

★32

★33

ボブ・マーリーに"ソウル"を見出した吉田拓郎

吉田拓郎はボブ・マーリーの「I Shot the Sheriff」★06(73)をライブで体験した感想として、「あの叫び、あのノリも、黒人のソウルだ。レゲエってリズムの形じゃない。ソウルだと思うね」という言葉を残している。ボブ・マーリーが来日公演を行なった1979年には国内でもレゲエを取り入れたアレンジが流行しつつあったが、吉田はそうした日本化されたレゲエとは一線を画すパワーをステージから感じ、のめり込んでいったといわれている(「平凡パンチ」1980年4月28日号、平凡出版)。

このレゲエへの思いが最初に作品に現れたのが、彼にとって初の海外レコーディング(ロサンゼルス)となった『Shangri-La』★07(80)である。

同作は、前述の米軍基地での演奏でもカバーしていたという憧れの人物、ブッカー・T・ジョーンズをプロデューサー兼アレンジャーに起用し、スタジオ・ミュージシャンには元ザ・バンドのガース・ハドソン等が参加。アルバムタイトルも、解散前のザ・バンドが愛用していたことでも有名なロサンゼルス郊外マリブの「シャングリラ・スタジオ」から取られている。

結果として本作は、ロサンゼルスという土地柄から連想される当時の爽やかなウェ

★05｜吉田拓郎『よしだたくろうLIVE '73』

★06｜ボブ・マーリー「I Shot the Sheriff」

ストコースト・サウンドとは一線を画す、アーシーでいぶし銀のサウンドが楽しめる名作となった。なかでもレゲエの影響が分かりやすく表出した楽曲としては、シングルカットもされたアップテンポの「いつか夜の雨が」、より重厚なグルーヴを持った「ハネムーンへ」が挙げられる。

ブッカーとの交流はアルバム完成後も続く。彼はリリース同年の吉田の日本武道館公演にも参加しており、翌年のアルバム『アジアの片隅で』★08（81）のタイトル曲は、この公演のライブテイクが収録されている。

ブッカーも参加した12分を超える演奏のなかで、岡本おさみ作詞の強烈な社会批評を繰り広げているが、数十年を経た現代の日本にも通じるメッセージを叫ぶ吉田の熱量は、彼がボブ・マーリーのライブから感じたという「ソウル（魂）」にまさしく通ずるものだろう。

ここまで、駆け足でデビュー期〜1981年までの彼のリリースを、グルーヴを感じさせるアレンジの観点から振り返ってきた。

ここで重要視したいのは、彼が表層的な編曲を取り入れるだけでなく、自身のメッセージや熱量をいかに込めるかという命題を持ち続けたことだ。彼が長きにわたり多

★07 一 [illegible]

★08 一 吉田拓郎『アジアの片隅で』

くのファンに愛され続けたのは、その一本筋が通った楽曲制作へのアティチュードゆえではないか。そしてこの姿勢こそ、さまざまなジャンル〜テイストを取り入れた楽曲制作が非常に簡易になった現代において、ひときわ学ぶべき重要な姿勢に思えてならない。

RARE GROOVE
Takuro Yoshida

左から 3 9『よしだたくろう LIVE '73』 1『よしだたくろう 人間なんて』 4 8「Shangri-La」 6「アジアの片隅で」

	Title	Album	Release
1	笑えさとりし人ヨ	よしだたくろう 人間なんて	1971
2	からっ風のブルース	伽草子	1973
3	マークII '73 (Live)	よしだたくろう LIVE '73	1973
4	いつか夜の雨が	Shangri-La	1980
5	風のダイアローグ	サマルカンド・ブルー	1986
6	まるで孤児のように	アジアの片隅で	1980
7	この指とまれ	無人島で…。	1981
8	ハネムーンへ	Shangri-La	1980
9	晩餐 (Live)	よしだたくろう LIVE '73	1973
10	灰色の世界!	よしだたくろう 青春の詩	1970
11	戻ってきた恋人	今はまだ人生を語らず	1974
12	野良犬のブルース	よしだたくろう 青春の詩	1970
13	裏街のマリア	ローリング30	1978
14	光る石	176.5	1990
15	まあ まあ	I'm In Love [Single]	1983

STREAM ON

Mr.Children ❶

Mr.Childrenが『Atomic Heart』で見せた〝オルタナティヴ〟への助走

2022年にメジャーデビュー30周年を迎えたMr.Children。四半世紀以上にわたり国内ポップミュージック・シーンのトップランナーであり続ける彼らについて、本稿では1994〜2000年頃の作品を中心に、サウンドやアレンジ面、制作プロセス等に焦点を当てて語っていきたい。

『深海』〜『Q』──〝オルタナティヴ〟の果ての自由と〝蘇生〟

ファンの方はご存知の通り、Mr.Childrenは〝ミスチル現象〟とも称された1990年代の大ブレイクのさなかに、その音楽性を大きく変化させていった。ここでは、そうした変化を色濃く反映したアルバム──『深海』(96年6月)、『BOLERO』(97年3月)、『DISCOVERY』(99年2月)、『Q』(00年9月)といった作品を主に扱っていく。まずは、こ

CamScannerでスキャン

の前後も含める形で、彼らが変化していった時代を大まかに振り返っていきたい。

その直前の時期にあたる作品『Atomic Heart』[01](94年9月)は、録音・ミキシングを手がけた平沼浩司やプログラミングの角谷仁宣をはじめ、プロデューサーの小林武史が同時期に深く関与していたサザンオールスターズ周辺の面々が多数参画している。

生楽器とプログラミング／シンセサイザーの境界が違和感なく融和したような本作のサウンドデザインは、それゆえ当時のサザンの最新作『世に万葉の花が咲くなり』[02](92)との連続性を感じさせる。Mr.Childrenは、サザンと小林が確立した〝J－POPにおけるロックサウンド〟をインディ・バンド然とした佇まいで継承・アップデートし、多くのフォロワー(いわゆる〝ポスト・ミスチル〟)を生み出したのだ。しかし、この鉄壁のフォーマットでシングルヒットを連発するさなかに、彼らはそのサウンドを大胆にも捨て去っていく。

ヴィンテージ機材にこだわって録音された『深海』[03]は、ひとつひとつの楽器そのものが持つ音色やダイナミズムが引き出されており、その音と桜井和寿の当時の苦悩・葛藤がダイレクトに反映された詞曲を組み合わせた、何もかもが〝むき出し〟の――90年代的な表現を借りれば〝リアル〟さを強く感じさせる――アルバムである。コンプで音圧を稼いだ、ラウドで派手なオルタナティヴ・ロックよりもはるかに〝主流の反対側〟

★01｜Mr.Children『Atomic Heart』

★02｜サザンオールスターズ『世に万葉の花が咲くなり』

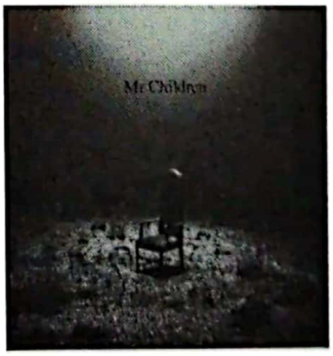
を行くような本作が270万枚以上のCDセールスを挙げたというのは、当時の〝ミスチル現象〟を加味しても信じがたいほどだ。

その後の「半・ベストアルバム」的な『BOLERO』★04における新曲では、『深海』で見せた攻撃性にデジタルサウンドを融合させた、キャリア屈指の〝ハード〟なスタイルを提示。これはシングル「ニシエヒガシエ」（98年2月）へと引き継がれていく。

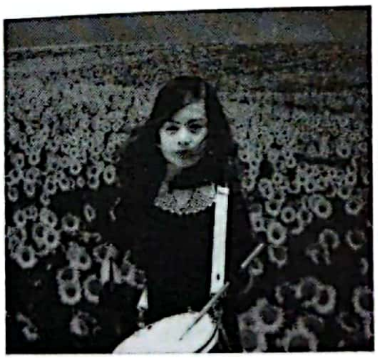
続く『DISCOVERY』★05は、同時代の〝洋楽〟や〝オルタナティヴ・ロック〟にバンド史上もっとも接近した、桜井・田原のギターが軸となったバンドアンサンブルを存分に楽しめる作品だ。この頃は制作面でさまざまな制約から解き放たれ、7〜9分台の長尺曲も登場しはじめる。

『Q』★06に至っては、ダーツで曲のテンポを決める、長時間の即興演奏から楽曲を練り上げる——といった自由さで、全体のテーマやゴール等も特に設けず制作が進められたこともあり、多彩な楽曲がひしめく豊穣なアルバムとなった。今作のアートワークに、否応なく『深海』を想起させる潜水士を登場させたのは確信犯だろう。改めて地に足のついた彼らは、ベストアルバムのリリースを経て、「優しい歌」（01年8月）を契機にバンドのキャリアを〝蘇生〟させていった。

★03｜Mr.Children『深海』



★04｜Mr.Children『BOLERO』



2000年代中盤以降の彼らは、それまでにも増して多くの企業やテレビドラマ、映画とのタイアップ楽曲を手がけていく。この時期の桜井は「歌をどのように届けるか」「ひとつの歌をみんなで繋ぎ、心を繋ぐようなことが起これば」ということを念頭に制作を行なっていたという。

そうして生み出された楽曲は、バンドサウンドにストリングス、ピアノ等がバランスよく溶け合い、桜井の歌の魅力を最大限引き出すことに成功している一方、こうした〝整った〟サウンドからは、歌を侵食してくるような主張の強さはあまり感じられず、一部のファンからは反発の声も聞かれた。『深海』〜『Q』期における、歌とサウンドが渾然(こんぜん)一体となり迫ってくる感覚や、誰もが隠す本音や弱みをさらけ出すような赤裸々なメッセージ性を経験したファンからすれば、どこか物足りなさを覚えてしまうことがあっても決して不思議ではない。

もっとも、『深海』〜『Q』の以前にも以後にも、桜井はサウンドへの意識をたびたび口にしている。例えば『Versus』(93年9月)発売時には「前作『Kind of Love』(92年12月)とは異なり、歌だけでなく、ひとつひとつの楽器の音の必然性を考えて作った」「それが他の(同時代の)音楽との差別化要因になるはずだ」という自信に満ちた言葉を残している。

近年の『重力と呼吸』★07(18年10月)のインタビューでも、それまでの「歌の物語」「リス

★05 | Mr.Children『DISCOVERY』

★06 | Mr.Children『Q』

ナーのそれぞれの生活」を主役に据えた作品づくりから転換し、「バンドの4人が見えてくる音にしたい」との思いで制作した旨を述べている。その思いを引き継いだように『SOUNDTRACKS』★08(20年12月)では『Q』以来20年ぶりに海外レコーディングを敢行し、サム・スミスやU2らを手がけたスティーヴ・フィッツモーリスとの共同作業を経て、引き算の効いた非常に現代的なサウンドデザインをモノにしたのも記憶に新しい。

また、人の本性や深層心理、狂気に触れるような作風も、特段『深海』〜『Q』に限った話ではない。先述の『Versus』には「Another Mind」という名曲があり、２０００年代以降も「掌」(03年11月)、「フェイク」(07年1月)、「REM」(13年5月)など、挙げればキリがないほどだ。

それでは、なぜ『深海』〜『Q』の時期の作品群は今なお私たちを魅了しつづけているのか。本稿ではまず、Mr.Childrenが出世作『Atomic Heart』をリリースした１９９４年の制作環境を取り上げ、のちの傑作にして〝問題作〟とも呼ばれた『深海』に繋がっていく流れを明らかにしたいと思う。

★07 | Mr.Children
『重力と呼吸』

★08 | Mr.Children
『SOUNDTRACKS』

"ビルトン・レコーディング"がもたらしたソリッドかつあたたかな音像

Mr.Children は「CROSS ROAD」★09（93年11月）のロングヒットを足がかりに、「innocent world」（94年6月）、「Tomorrow never knows」（同11月）のメガヒットによりスターダムへとのし上がっていく。

世間から急速に注目を集め始めたそのさなかの1994年2月、彼らはプロデューサー・小林武史の提案で、高級ホテルでのレコーディングを敢行する。それは、西新宿のヒルトン東京で二間続きのスイートルームを長期間借りてレコーディングを行うという、前代未聞の試みだった。

当時の都内のスタジオ利用料からすれば一桁以上安価だった、という事情もあったようだが、この試みは小林曰く「プロのスタジオの環境でなく、一般の音楽ファンに近い（過度に大きな音を出せない）環境でやったらどうなるのか？」という実験だったという。もっとも、デビュー間もない頃のMr.Children が小林の自宅でプリプロを行なっていたというエピソードも鑑みれば、このプライベート感とプロフェッショナルな仕事現場の雰囲気を併せ持つ独特の環境も、彼らにはある意味自然なものだったかもしれない。

★09｜Mr.Children「CROSS ROAD」

〝ヒルトン・レコーディング〟は当然ながら一般の宿泊客への騒音面の配慮も必要だ。そのためか、『Atomic Heart』はドラムを除き、アンプ等を直接録音機器に繋いで収録する「ライン録音」がメインとなっている。結果として本作のサウンドは、次作『深海』が持つ、スタジオの空気・天井の高さ・アンプのサイズまで想起させるような音像とは極めて対照的な、ソリッドでどこかデジタル感の宿るものに仕上がった。

Mr.Children結成以前に彼らが愛聴していた音楽作品には、U2やザ・ミッションといったポストパンク／ニューウェイヴ以降のUKロックや、そうした音楽性を受け継いだ辻仁成率いるエコーズなどが挙げられるが、本作のサウンドはそれらとの親和性も感じられる。

それでいて、決してソリッドな方向にのみ突き進んだわけではない。本稿冒頭で触れたが、『Atomic Heart』とサザンオールスターズ『世に万葉の花が咲くなり』の連続性について「世に万葉の花が咲くなり」のように生楽器とプログラミング／シンセサイザーが調和しつつも、個々のパートから次々とはっきりしたフレーズやメロディを繰り出していく手数の多いアレンジは「Round About ～孤独の肖像～」「クラスメイト」などの楽曲に、華やかさや人間的なあたたかみを与えているように思える。

また、ポストパンク／ニューウェイヴ以前の〝ロックバンド〟の代表格であるザ・

ローリング・ストーンズをサウンドとMV（ステージアクション）の双方で想起させる「ラヴ　コネクション」は、例外的に"アナログ感"のある音像に仕上がっている。

これは『世に万葉の花が咲くなり』の現場を知る平沼浩司の録音・ミキシングはもちろんのこと、スティーヴィー・ワンダーやキッスも手がけた大御所、ジョージ・マリノによるマスタリングの貢献も大きいだろう。近い時期に同じくストーンズを参照したプライマル・スクリームの「Rocks」★10（94年2月）はキック等の分離がはっきりしたクラブミュージック寄りのミックスとなっているが、「ラヴ　コネクション」は対照的に、あえて音をダンゴ状に固めたようなレトロな仕上がりであり、エンジニア勢の意地やマニアックなこだわりを感じずにはいられない。

★10 プライマル・スクリーム「Rocks」

U2がいざなう「終わりなき旅」のはじまり

本作の制作時、桜井は「バンドのあり方」としてU2の存在が念頭にあったと語っている。「変化することでより多くのものを巻き込んでいく姿勢」を見習い、バンドを「もっと"巨大な怪獣"にしたかった」というのだ。

U2は、『The Joshua Tree』（87）、『Rattle and Hum（邦題＝魂の叫び）』（88）で見せたブルー

スやゴスペル等の米国ルーツ・ミュージックの要素を、『Achtung Baby』[★11]（91）では大胆に脱ぎ捨て、ダンサブルな打ち込みサウンドや不道徳、性愛などの歌詞世界を取り入れることで新たなファン層を開拓。今に至るまでトップバンドであり続ける道筋を作っていった。

現在の視座から見れば、Mr.Childrenにとっての『Achtung Baby』的な作品を挙げるなら『深海』のほうがしっくりくるかもしれないが、かつてのU2が見せたような大胆な変化は、金属的なスネアを筆頭にドライな音像が光るダンス・ロック「Dance Dance Dance」、精神世界やセクシャルなモチーフを持ち込んだ「ジェラシー」、アーシーでヘヴィな「Asia」などの『Atomic Heart』収録曲に確実に表れている。

上記のように、彼らはブレイクの真っ只なかにありながら、『Atomic Heart』で大胆な変化を選んだ。このアルバムに先駆けてシングル曲として発表され、大ヒットを記録していた「innocent world」についても、制作時に重要なエピソードがある。

“作品”と“作家”の距離がゼロに近づく契機

「innocent world」[★12]には「アクエリアス」新製品のCMタイアップが付いていたが、桜井

★11｜U2『Achtung Baby』

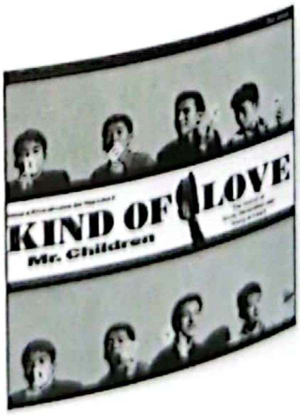
★12｜Mr.Children「innocent world」

が広告イメージを意識して書いた歌詞の内容に、小林が「もっと自分のことを書いていい時期じゃないか」「桜井が歌うからこそ意味があるような詞じゃないと駄目じゃないのか」と疑問を提示し、リライトを促したという。

桜井がタイアップを意識した、いわば職業作家的な曲づくりを行なったのはこれが初めてではない。『Kind of Love』[★13]収録の「星になれたら」は「JR東海の架空のCMソング」を念頭に作成したといわれているし、のちに「グリコポッキー」のタイアップソングに抜擢された「Replay」(93年7月)のサビは、放送の尺(15秒)にフィットするように周到に計算されている。

当時、トイズファクトリー社員の女性(のちの最初の妻)と同棲していた桜井は、「一生懸命タイアップを取ってきてくれた期待に応えたい」一心で、「innocent world」においても、企業からの絵コンテにあった「夏」「灼熱」といったモチーフを踏まえ、当初の歌詞には律儀に「灼熱」などの言葉を入れていたという。そこから、メンバーも当惑するほど桜井自身の内面をさらけ出す歌詞へと書き直された「innocent world」は発売から2ヶ月足らずでミリオンヒットに到達。94年のオリコン年間シングルチャート1位を記録した。

★13 Mr.Children『Kind of Love』



小林宅でのホームレコーディングの延長にあるような〝ヒルトン・レコーディング〟や、自身のキャリアを支える存在が身近にある生活環境。あらゆる面でプライベートとパブリックの境界が曖昧になっていくなかで、当時の桜井が取った「内面を作品に投影する・晒す」というスタンスは、『深海』以降の作品において私たちを熱狂させる重要な要素となり、同時に桜井自身を果てしなく苦悩させていく。

次章では『深海』『BOLERO』の制作から活動休止に至るまでの1995〜97年を軸に、サウンドのさらなる変化を追いながら、この時期の楽曲が持つ〝特別な魅力〟の謎を解き明かしていきたいと思う。

＊本章以降におけるMr.Childrenの貴重な制作エピソードは小貫信昭『Mr.Children 道標の歌』(水鈴社)を参考にさせていただいた。

CamScannerでスキャン

『深海』はなぜ心を打つのか
――90年代に求められた〝リアル〟

『深海』の〝ヴィンテージ・サウンド〟が映す、あるがままの姿

1994年、「innocent world」「Tomorrow never knows」とメガヒットを立て続けに放ったMr.Children。プロデューサー・小林武史の発案で始まった、ホテルのスイートルームを貸し切っての〝ヒルトン・レコーディング〟は翌年も続けられた。引き続き大ヒットを連発するさなかの1995年10月、桜井和寿はホテルで20曲あまりを集中的に制作しており、これらは翌年以降のアルバム『深海』（96年6月）、『BOLERO』（97年3月）へと繋がっていく。

「名もなき詩（うた）」（96年2月）を除いて、『深海』のレコーディングは、『Versus』（93年9月）の一部楽曲でも使用されたニューヨークのウォーターフロント・スタジオで行われてい

る。この場所はアナログ／ヴィンテージ機材を愛する名物エンジニア、ヘンリー・ハーシュが切り盛りしており、レニー・クラヴィッツの初期作が録音された地として名高い。

60～70年代のソウルミュージックやジョン・レノンのソロ作から影響を受けたレニー・クラヴィッツのデビュー作『Let Love Rule』[★01](89)は、レコード会社との契約が決まる以前、レニーとヘンリーが意気投合してDIY的に制作された。シンプルながら楽器本来の〝リアル〟な魅力がはっきりと表れたそのサウンドは、デジタルリヴァーブを駆使した〝ゴージャス〟な80年代流の音づくりとは対極にあるもので、70年代以前のサウンドが再注目される契機となった作品と目されている。

この場所で真っ先に録音されたのが「花 –Mémento-Mori–」[★02](96年4月)であった。それぞれの楽器の音が太く逞しく録れないと成立しない、音数を選び抜いたアレンジが見事にハマった名録音である。

また、「ニューヨークでアナログ機材を用いて録音する」という発想のきっかけになったという「虜」は、ブルースロックにR&B／ゴスペルの要素が入り混じった、彼らの長いキャリアでも屈指といえるほどルーツ・ミュージックに根ざした表現が楽しめる。ハードな出だしの一音や、一気に左右のサラウンドを広げるような後半部の

★01｜レニー・クラヴィッツ『Let Love Rule』

★02｜Mr.Children「花 –Mémento-Mori–」

CamScannerでスキャン

コーラス然り、音のダイナミズムや配置が絶妙で、非の打ち所がない仕上がりだ。

小林は当時の音づくりについて「コンプをパツパツにかけて音圧を上げるのではなく、ひとつひとつの楽器のダイナミズムをしっかり捉えること、それこそがリアルだと思ってやっていた」という言葉を残しており、具体例として、「シーラカンス」で桜井の弾くレスポール・ギターをあえて小さいアンプで鳴らして録ったことを挙げている。こうしたサウンドを気に入った小林は、のちにYEN TOWN BAND「MONTAGE」(96)も同スタジオで制作している。

先述のとおり「名もなき詩」★01だけは東京での録音だが、アルバムでは前後にインタールードや弾き語り調の「So Let's Get Truth」が巧妙に配されていることもあり、違和感はほとんどない。また、録音に際しては、のちの『重力と呼吸』(18年10月)制作時にも再来する「バンドの4人が見えてくる音にしたい」という方向性をメンバー全員が共有していたという。同曲を東京で録音したあと、ニューヨークでのレコーディングでもその思いが大切にされていたことは、アルバムの仕上がりを聴けば明白だ。

例えば「マシンガンをぶっ放せ」について、ギターの田原健一は「各楽器にしっかりとした配役があり、どの楽器も端役にはならないアレンジが成立している」という言葉を残している。『深海』はメンバー全員の魅力を余すことなく伝えてくれる。ロック

★01 | Mr.Children
「名もなき詩」

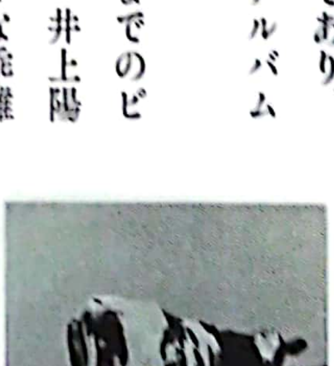
バンドとして最も理想的なサウンドを持ったアルバムなのだ。

"コンセプト・アルバム"が作り手自身をも飲み込む瞬間

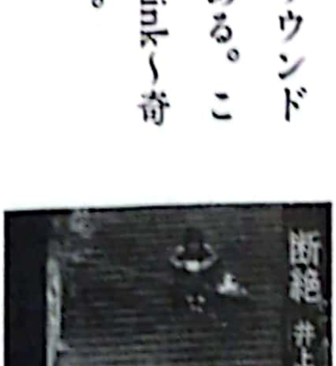
もちろん、『深海』の魅力はサウンド面だけではない。本作はアルバム全体でひとつのテーマを形成するトータル・アルバム(コンセプト・アルバム)を目指したものであり、当時のライブでもピンク・フロイドの『狂気』のパフォーマンスさながらに、アルバムの丸々全曲をそのままの曲順で演奏していた。

実際、『深海』制作時の小林は『Atom Heart Mother(邦題=原子心母)』★04(70)あたりまでのピンク・フロイドをイメージしていたと語っているが、一方の桜井はというと、井上陽水『断絶』★05(72)を思い描いていたという。ピンク・フロイドと陽水では一見大きな乖離があるように見えるが、日本のUS流サイケデリック・ロックの草分け的存在であるザ・モップス出身の星勝(はしかつ)が主導した『断絶』のアーシー/ブルージーなバンドサウンドは、デヴィッド・ギルモア加入後のピンク・フロイドに確実に通ずる部分がある。この音づくり・曲調は『深海』のみに限らず、「シフクノオト」(04年4月)収録の「Pink〜奇妙な夢」など2000年代以降の諸作でもたびたび見られるようになっていく。

★04｜ピンク・フロイド『Atom Heart Mother』



★05｜井上陽水『断絶』



有名な話だが、当初はアナログ・サウンドを追求したヘヴィな作品（『深海』）のあと、対照的に最新テクノロジーを活かしたポップなアルバム（『BOLERO』）を作る計画だったという。しかし桜井曰く、「当時の心情と音楽性がリンクしすぎて」、『BOLERO』制作中も思いのほか『深海』を引きずったところがあったという。

当時のツアー「regress or progress '96–'97 tour」★06で、『深海』全曲演奏の次に披露されていたのが『BOLERO』収録の「Brandnew my lover」だったことは、その象徴にも思える。インダストリアル・ロックを思わせる音像に、Fワードまで飛び出す過激な歌詞が組み合わさった、ミスチル史上でも特に〝ハード〟な楽曲のひとつだろう。それでいて、Aメロ・Bメロではエフェクトをかけたギターやビブラフォンなど浮遊感のある楽器を用い、サビとの静／動のメリハリをはっきりとつけているのも、ニルヴァーナ「Smells Like Teen Spirit」★07（91）をはじめとする90年代オルタナティヴ・ロックの王道を行く構造である。

メンバーがカプセルに入ったり、桜井が狭い通路のなかで悩ましげに歌ったりするMVの象徴的なシーンは、ライブの演出にも反映されている。それは、「深海」の全曲演奏を終えた桜井が箱のようなもののなかから出られずもがく——という内容であり、当時のツアーコンセプト「OUT OF DEEP SEA（深海からの脱出）」がいかにバンドや桜井にとって困難に満ちたものであったかを分かりやすく示している。

★06｜Mr.Children『regress or progress '96–'97 tour final in TOKYO DOME』（97年10月）

★07｜ニルヴァーナ「Smells Like Teen Spirit」

ツアー本編は徐々にどん底から浮上していくような「ALIVE」を経て、活動休止を電撃発表する直前にリリースされたシングル「Everything (It's you)」★08（97年2月）で終わる構成だった。

この曲にデビューアルバム『EVERYTHING』（92年5月）と同じタイトルを冠したことについて、桜井は「一周回って初期を思い出せた楽曲」と述べている。当時はMr.Childrenの解散説が囁かれていたというが、自身の「今」や「旅路の果て」をつぶさに歌ったこの曲は、タイトルも相まって、確かにある種の〝完結〟の印象を与えてもおかしくないように思える。実際にツアーファイナル後、彼らは無期限の活動休止を発表するに至った。

〝リアルさ〟が求められた90年代と共振していく桜井

先ほど「当時の心情と音楽性がリンクしすぎていた」という桜井の『深海』に関するコメントを引用したが、この時期の彼は、社会現象的な人気ぶりとそれに伴う多忙、自身のプライベートの問題もあり、精神的に非常に疲弊していたという。『深海』制作当時を振り返ったインタビューでは、「いつも『死にたい、死にたい』という感じだった」と語り、「要は、すごくピュアなラヴソングはもう書けない」「『そんなの嘘、不倫して

★08｜Mr.Children「Everything (It's you)」

んじゃん！』とつっこまれる前に、このぐちゃぐちゃを吐き出してやろう」といった思いを秘めていたことを明らかにしている。

『Atomic Heart』（94年9月）制作時に桜井が目指したとおり、Mr.ChildrenはU2さながらに「変化することでより多くのものを巻き込んで」いき、バンドを「もっと〝巨大な怪獣〟」にすることに完全に成功した。そして、自身を取り巻く環境、ひいては人生そのものが大きく揺れ動いていくなか、桜井は「innocent world」以降で掴んだ「内面を作品に投影する・晒す」スタイルを加速させていく。

先述のツアーでの演出然り、こうした「どこまでが作品で、どこからが彼そのものか」という境界が限りなく曖昧に思えてくるあり方は、90年代以降のオルタナティヴ・ロックやヒップホップが体現した「リアルであること」の美学を図らずも踏襲していたようにも映る。

あくまで筆者の観測範囲での話だが、『深海』を〝オルタナティヴ・ロック〟的なアルバムだとする感想は、リアルタイム世代・後追い世代を問わずしばしば散見される。しかし、ここまでお付き合いいただいた読者の方はご存知のとおり、『深海』制作時のリファレンスに、同時代のオルタナティヴ・ロック周辺の音楽家・バンドは特段見受

けられない。かつてレニー・クラヴィッツが行なったように60～70年代の音楽作品を（それこそ初期の井上陽水を含め）参照した果てに、彼らは時代のムードと共振する〝オルタナティヴ〟な聴取体験をもたらすトータル・アルバムを生み出した。この道筋のオリジナリティと達成度、そして何より日本随一のヒットメイカーの立場からこれに挑んだ事実は、いくら評価しても足りないほどの凄みがある。

天災や凶悪事件が相次ぎ、不況の実感も人々に広がり始め、社会の閉塞感・厭世観が加速していった90年代半ば以降、桜井自身のパーソナルな葛藤や苦悩を、歌詞のみならずサウンド～アルバムのコンセプトにまで素直に投影した作品たちは、次々と年間チャート上位レベルのメガヒットを記録し、〝みんな〟の歌になっていった。このある種ドラマティックな構図は日本のポップミュージック史上でもほとんど唯一無二のものであり、それゆえこの時期の作品群には未だ特別な魔法・ロマンが詰まっているように思えてならない。

そして、ライブで『深海』全曲を演奏後に箱のなかに閉じ込められるパフォーマンスを見せた桜井は、「名もなき詩」の「自分らしさの檻の中でもがいているなら／僕だってそうなんだ」という一節のとおり、決して〝みんな〟を置き去りにはしなかった。そうした誠実さは、2000年代以降にバンドが〝蘇生〟していくプロセスにも確実に繋がっていったはずだ。

『DISCOVERY』が映す覚悟と成熟

〝もっと大きな〟ミスチル像の発見

ここまで2章にわたって、1994年以降のMr.Children作品をサウンドやアレンジ面、制作プロセス等の観点から語ってきた。この章では、『DISCOVERY』(99年2月)の知られざる魅力を、あの世界的なロックバンドの作品との関連性を軸に読み解いていきたい。

桜井のPro Tools導入と〝時代のムード〟

Mr.Childrenが1996年から97年にかけて行なったツアー『regress or progress '96–'97 tour』は、前述のとおりアルバム『深海』(96年6月)の全曲再現を含む、それまでの活動の集大成と呼べるものだった。桜井和寿の当時の公私の苦悩・混乱が多大に反映された『深海』をプログラム中盤で完全再現するという〝エンターテインメント〟を大観衆を

前に披露しつづけたのちに、バンドは以前から予定していたという活動休止期間に突入する。

ツアー終盤の97年3月、桜井は現代の音楽制作現場に欠かせないソフトウェア「Pro Tools」を自宅の制作環境に導入する。これにより、バンドとしてスタジオに入るより前の段階で、彼ひとりの手でほぼ完成形に近いデモ音源を仕上げることが容易となった。そして、自らの頬を叩く音をパーカッション的に導入するなど、サンプリングや波形編集といった桜井のアプローチが結実したのが、リズム隊以外のすべてを自宅で仕上げたという「ニシエヒガシエ」★01（98年2月）だ。

ざらついたロックサウンドに独特の編集感覚が持ち込まれた「ニシエヒガシエ」のスタイルは、桜井と同い年であるアメリカのソロ・ミュージシャン、ベック「Odelay」★02（96）の作風にも通じるものがある。90年代後半は、ヒップホップ的なポストプロダクションの技法がロックをはじめ様々な音楽ジャンルに波及しはじめた時期にあたる。生楽器のサウンドにデジタルな要素を注入していくスタイルは「BOLERO」（97年3月）でも見られたものだが、そこから時代のムードを汲みつつ正統進化させたようなバランスの巧みさは特筆すべきだろう。

★01｜Mr.Children「ニシエヒガシエ」

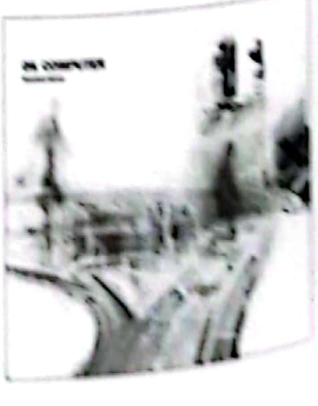
★02｜ベック「Odelay」

ただ、「ニシエヒガシエ」のおよそ1年後にリリースされた『DISCOVERY』で彼らがこうした時代の先端を行くスタイルを推し進めていったかというと、決してそうではない。

同アルバムのリード曲となった「光の射す方へ」(99年1月)を筆頭に、複雑な楽曲構造とポストプロダクションを組み合わせた楽曲も一部に見られるものの、どちらかといえばギターの主張の強さを打ち出した、キャリア随一のバンドサウンドを楽しめる作品としての印象が強いように思える。この点は、本作においてしばしば指摘される「とあるバンドからの影響」を考えるうえでも重要なポイントとなる。

レディオヘッドの「どこに」影響を受けたのか
──『OK Computer』と"真逆"な『DISCOVERY』のサウンド

アルバム『DISCOVERY』制作当時、Mr.Childrenの面々は『OK Computer』(97)★8で一躍時代の寵児(ちょうじ)となったイギリスのバンド、レディオヘッドを愛聴していたことを公言している。なかでも田原と鈴木は『OK Computer』を引っさげた1998年1月の来日公演を鑑賞し、そのサウンドデザインに大きな衝撃を受けたとされる。



★8 レディオヘッド『OK Computer』

ファンはご存知のとおり、レディオヘッドは、緻密に作り込まれたスタジオ録音で知られる一方、ライブではメンバー5人のサウンドを前面に押し出し、楽曲の魅力を数段ビルドアップさせた形で提示するライブバンドとしての側面もある。田原・鈴木の上記のライブ体験は〝Mr.Children のレディオヘッド受容〟に大きな影響を与えたと思われるが、この点については後述する。

しばしば指摘されるように、『DISCOVERY』にはレディオヘッド『OK Computer』からの影響が随所に見られる。例えば1曲目「DISCOVERY」のイントロの譜割りとリズムパターンは、『OK Computer』の同じく1曲目である「Airbag」との類似がしばしば指摘される。「Prism」の特徴的なドラムも「Let Down」を参照したうえでのものだろう。

ただ、ここで注目したいのは両者の相似性ではなく、こうした比較から浮かび上がる『DISCOVERY』と『OK Computer』の〝違い〟だ。特に、この2作におけるプロデューサーの立場、および最終的なサウンドの印象は正反対といえる。

『OK Computer』は、プロデューサーのナイジェル・ゴッドリッチがバンドと長期間にわたりスタジオで再構築を積み重ねて作られた、音の配置ひとつひとつにまで気を遣ったような緻密なサウンドを持つ。

ゴッドリッチがミキサー卓のさまざまなパラメータを操作し、フロントマンであるトム・ヨークがそれを見守りながら適宜ジャッジを下していった——という制作風景にまつわる逸話もあるように、本作品の完成度におけるゴッドリッチの貢献は大きく、彼が「レディオヘッドの6人目のメンバー」と評される契機となった。ギタリストのエド・オブライエンは「本作のおよそ80％はライブ形式で録音した」「オーバーダブは不自然な感じがして嫌いだった」と制作当時を振り返っているが、その証言がにわかには信じがたいほど、ポストプロダクションに時間をかけた本作のサウンドは細部まで研ぎ澄まされ、均整がとれている。

何より、『OK Computer』はバンドサウンド主体であるにもかかわらず、「Airbag」でのチェロを思わせるギタートーンや、サンプラーのAKAI S3000を通じて往時のブレイクビーツさながらのザラつきを得たドラムが象徴するように、そのサウンドは、トリップホップをはじめとしたさまざまなジャンルとのクロスオーバーを感じさせる。これこそ、本作がロックミュージック史上における重要作と目される最たる所以のひとつだろう。

一方、Mr.Childrenの最初期には作曲者としても多数クレジットされ、「Mr.Childrenの5人目のメンバー」のようなポジションであったプロデューサー・小林武史の存在

感は、バンドサウンド主体の『DISCOVERY』では大きく後退したように映る。
それを証明するように、のちに桜井は、『DISCOVERY』『Q』(00年9月)の制作時期を振り返って「小林さんが〝アルバムどうしようか〟というところから入っていって作り込むのとは違う、新しい良さを見つけられた気になった」という言葉を残している。実際、自宅で完成形に近いデモを制作することが可能となった桜井は、その音源をメンバーに共有するのみならず、山形で4人のみでのセッションまで敢行していたという。小林との共同作業に入るより前に、あらかじめバンドのなかで大まかなゴールが描けていた可能性は十分にあるだろう。

こうした経緯もあってか、『OK Computer』と比べると、『DISCOVERY』はバンド4人のプレイの主張を可能な限りそのまま閉じ込めた、過度の装飾およびポストプロダクションを控えた造りに聴こえる。
音像も、『OK Computer』の明瞭な高域〜くっきりした各パートの分離とは対照的な、くぐもった音が塊として迫ってくるような無骨さが印象的だ。各楽器の個性はしっかり表れているものの、『深海』のようにダイナミズムを広くとった〝生のままの〟サウンドというよりは、音圧を上げることで、細かなニュアンスと引き換えに荒々しさを選んだ印象が強い。『OK Computer』のように楽曲ごとに音色を使い分け、ロック

★04 スティング『Brand New Day』

以外のさまざまな領域とのクロスオーバーを演出するような、ある種のカラフルさはほとんどないと言っていいだろう。Mr.Childrenの「Prism」には、「Let Down」のアルペジオと電子ピアノの絡みが生む仄かなあたたかみの感覚は希薄であり、しばしば"暗い"、"沈鬱"とも評されるレディオヘッドよりも数段悲壮な印象を喚起させる。

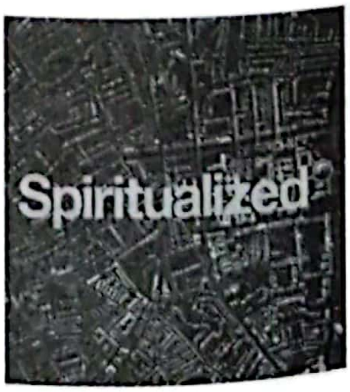
マスタリング・エンジニアの仕事が裏付ける『DISCOVERY』の独自性

『OK Computer』と『DISCOVERY』のサウンド面の差異について、もう少し掘り下げていこう。それぞれに携わったマスタリング・エンジニアの志向や仕事ぶりを見ていくと、より違いが浮き彫りになる。

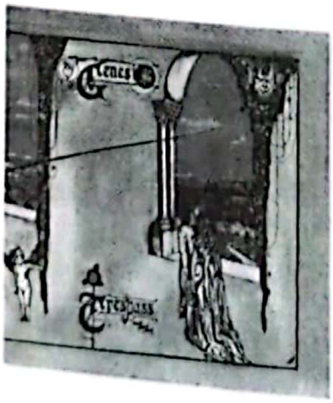
レディオヘッド『OK Computer』のマスタリングは、デビュー以来の付き合いであるクリス・ブレアが担当している。

アビーロード・スタジオに所属するブレアは60年代末から活躍するベテランで、『OK Computer』がリリースされた1997年頃は、ほかにもスティング『Brand New Day』★04(99)やスピリチュアライズドのライブ盤『Royal Albert Hall October 10, 1997』★05(98)、またピーター・ガブリエル在籍時代のジェネシス作品である『Trespass』『The Lamb Lies

★05―スピリチュアライズド『Royal Albert Hall October 10, 1997』



★06―ジェネシス『Trespass』



CamScannerでスキャン

Down on Broadway』などの再発盤[★06]も手がけている。それらの仕事から感じとれるブレアの志向は、緻密な情報量を適切に聴き手に届ける、各パートの均整のとれた手堅い音づくりだ。

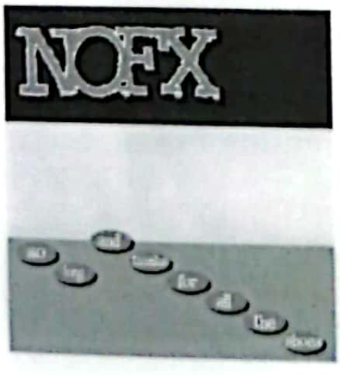
一方、Mr.Children『DISCOVERY』のマスタリングは前作『BOLERO』に引き続き、LAのオーシャンビュー・デジタル・マスタリングで行われている。

この当時、ニール・ヤングがパール・ジャムを従えて制作した『Mirror Ball』[★07]（95）やNOFX『So Long and Thanks for All the Shoes』[★08]（97）のほか、トム・ペティ&ザ・ハートブレイカーズ〜ジミ・ヘンドリックスの編集盤、ジョニ・ミッチェルの再発盤などでクレジットを確認できる彼らの仕事の持ち味は、生音の存在感を押し出した太く力強いサウンドデザインだ。録音時点での旨味を可能な限り残した『深海』のマスタリングを手がけたのは『Atomic Heart』（94年9月）と同じジョージ・マリノ（スターリング・サウンド）だったが、彼の仕事と比べると、『BOLERO』『DISCOVERY』でのMr.Childrenは意図的に荒々しくハードなサウンドを目指していたことが見えてくる。

それまでのMr.Childrenが参照しつづけてきた70年代以前のヴィンテージ・ロックと、彼らが新たに関心を見せ始めた、90年代の先端を行くオルタナティヴ・ロック。

★07｜ニール・ヤング『Mirror Ball』

★08｜NOFX『So Long and Thanks for All the Shoes』



これらをまさにリアルタイムで融合させていたのが当時のニール・ヤングであり、そのサウンドを誰よりも知っていたのがオーシャンビュー・デジタル・マスタリングである。彼らとMr.Childrenの化学反応こそ、『DISCOVERY』のサウンドが放つ無二の魅力なのだ。

このようにマスタリングの観点まで考慮しても、緻密な『OK Computer』と荒々しい『DISCOVERY』では、そのサウンドの方向性はやはり真逆といえるものである。当時のMr.Childrenがレディオヘッドの音楽性をそのままトレースしていたとは決して言いがたい。

もっとも、このあたりは先述のとおり、田原と鈴木がレディオヘッドのライブステージ――緻密なスタジオ録音をバンドメンバー5人のプレイで豪快にアップデートしていくさま――を直接体験したことが、少なからず影響した可能性もあるだろう。Mr.Childrenのそれまでのキャリアは、ある意味丁寧なプロデュースのもとで育まれ、それに基づくパブリックイメージを背負ってきた部分が大きかったともいえる。そうしたなかで彼らが求めた〝ハードさ〟というのは、これまで築かれてきたキャリアをバンド4人だけの力で更新するべく選び取った武器だったのかもしれない。

CamScannerでスキャン

“大きな怪獣”としてのバンドの覚悟

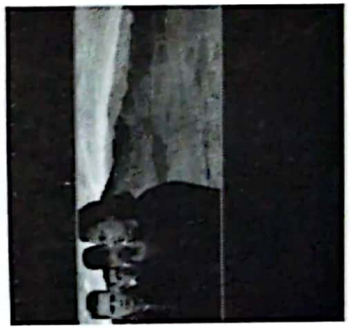
ここまでを踏まえ、改めて『DISCOVERY』における“レディオヘッド調”の楽曲に向き合うと、このアルバムは、4人組バンドとしてサウンド面のオリジナリティを掴みつつあった彼らが、満を持して同時代の洋楽やオルタナティヴ・ロックと本格的に共振しはじめた瞬間だった――ともいえるだろう。

この「Mr.Children編」の第1章では、『Atomic Heart』期の桜井がU2の「変化することでより多くのものを巻き込んでいく姿勢」に影響を受けていたこと、バンドを「もっと“巨大な怪獣”にしたい」と思っていたことについて触れたが、今作でのある種“無邪気”ともいえるレディオヘッドの参照も、その一環と見ることができる。

有名な話だが、“巨大な怪獣”となったバンドの姿を写した『DISCOVERY』のアートワーク[09]は、U2がアメリカ市場を制した代表作『The Joshua Tree』[10](87)と瓜二つである。そして、先行シングル「終わりなき旅」[11](98年10月)のタイトルが、『The Joshua Tree』に収録されたU2の代表曲「I Still Haven't Found What I'm Looking For」=邦題「終りなき旅」と重なるのも偶然ではないだろう。この「終わりなき旅」のアートワークのデザインが、U2に数年先んじてアメリカ市場を制したポリスの最終作『Synchronicity』[12](83)にど

★09 | Mr.Children『DISCOVERY』

★10 | U2『The Joshua Tree』



ことなく通ずるものがあるのも面白いところだ。

こうした"巨大な怪獣"の巨人たちを思わせる意匠の引用は、Mr.Childrenのモンスターバンドとしての自覚と、世間からそのように見られることを受け入れ、乗り越えていこうという覚悟の表れだろう。この点は、桜井の最大の影響源のひとりである浜田省吾が『J.BOY』(※)の大ヒット後、その"国民的"ブルース・スプリングスティーン的な社会派ロックスターのポジションを引き受けるように、『FATHER'S SON』(※)のアートワークでスプリングスティーンをパロディ化した試みも思い起こさせる。

こうした"巨大な怪獣"ぶりの一方で、『DISCOVERY』における桜井の詞作には、日本のポピュラー音楽シーンを完全に席巻した"ミスチル現象"の渦中にはよく見られなかった、日常生活におけるふとした喜びを描いた表現も散見されはじめる。

こうしたモチーフは2000年以降のMr.Childrenにおいて非常に重要なものとなっていくが、きっかけは何だったのだろうか。

自然体・等身大での再出発——より大きなMr.Childrenへの経路

ここまでの説明のとおり、『DISCOVERY』の制作時期はバンドとしての結束や主張

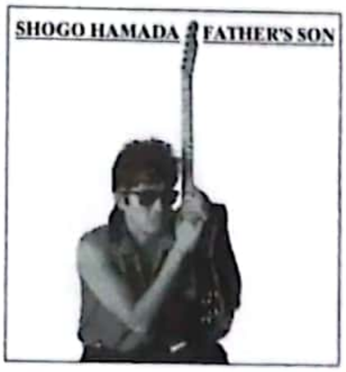
が強まる一方、プロデューサー小林の影響力は相対的に低下していた。加えてこの時期、桜井から「自由を目指すこと自体が何かの〝決め事〟のように思えてきた」という意向が示されたこともあり、制作現場ではなるべく決め事を作らない形での進行がなされていったという。

それもあってか、本作では4人が存分に楽器を鳴らした長いイントロ・間奏・アウトロを持つ楽曲が増え、楽曲の長さは平均で5分を超えるなど、ポップミュージックらしいコンパクトさからは総じて距離がとられたアルバムとなっている。

なかでも「I'll be」は9分を超える、本作最長のナンバーだ。元々シングルリリースを視野にさまざまなバージョンが作成されていたが、本作に収録されているのは、桜井がおもむろに大幅にテンポを落としながら歌い出した弾き語りに、田原・小林らが即興的についていった形で録音された「一発録り」を基に制作されたものだ。

アルバム発売後にシングルカットされたアップテンポなバージョン[★14]は本来、活動再開に際し、小林が第1弾シングルとして推していたものだ。しかし、桜井はこれに反発し、第2弾として予定されていた「終わりなき旅」が繰り上げで発表されることになる。そして、Mr.Childrenがライブで披露する「I'll be」は基本的に一貫してスローバージョンである。

★13 ― 浜田省吾「FATHER'S SON」



★14 ― Mr.Children「I'll be」(99年5月)

こうした、プロデューサーである小林に対し、バンド側からある種の反発や意思表明をするような姿勢は、当時のツアー風景にも現れている。『regress or progress '96–'97 tour』で見せた仕掛け満載のショーアップされた側面は後退し、簡素でシンプルな舞台演出で〝等身大〟の4人をそのまま見せていくようなステージへのアップデートがなされたのだ。この時期のバンド4人の『DISCOVERY』さながらの力強さは、キャリア初のライブアルバム『1/42』[★15]（99年9月）で余すことなく堪能できる。

一定の平穏を取り戻したであろう活動休止期間中の生活はもちろんのこと、こうして親友であるバンドメンバー4人揃って〝あるがままの〟姿でキャリアを更新していく一歩を踏み出し始めた桜井が〝自分らしさの檻〟から解き放たれるきっかけを掴みつつあったことは想像に難くない。

周囲からの過剰な期待とプレッシャーに合わせるように自己と楽曲をやや演技過剰に重ね合わせていた『深海』『BOLERO』の時代には、「Simple」「ラララ」といった日常の喜びを掬（すく）い上げるような楽曲は決して生まれなかったはずだ。こうした方向性は、次作『Q』における「つよがり」「口笛」などに引き継がれ、さらに「優しい歌」や「君が好き」

★15 Mr.Children『1/42』

以降の、バンド／リスナー間の関係性を再構築していく時代へと繋がっていく。
〝巨大な怪獣〟となったMr.Childrenが、売上などの数値化できる要素を抜きに、私たちにとって〝もっと大きな〟存在となっていくきっかけを発見した大切な作品が、この『DISCOVERY』なのだ。

Mr.Children――④

『Q』の自由の果てに
――〝深海〟から帰還した彼らの「優しい歌」

「Mr.Children編」最終章となる本稿では、彼らがいよいよ真の意味で〝深海からの脱出〟を果たすことになる『Q』(00年9月)を中心に、現在の活動に至るまでの流れについて記していきたい。

桜井和寿の才能が惜しみなく注ぎ込まれた『Q』

第3章で記したとおり、『DISCOVERY』(99年2月)前後は、桜井の自宅環境へのPro Tools導入～バンド4人だけでのセッション敢行など、プロデューサー小林武史との共同作業だけでない制作のあり方を掴み始めた時期にあたる。これを経ての『Q』では、そうした自由な制作姿勢がバンド史上最も加速していくことになった。

この時期の桜井について、小林は「プロデューサーへの反抗期」「僕のアドバイスなど全く聴かなかった」と述べつつ、「あの頃の桜井は最高にカッコよかった」「まるでかつてのジェームズ・ディーンのようでもあった」と振り返っている。

一方の桜井は「ずっとプロデュースを受けてきて、意味合いのようなものを常に考えて作っていたことへの反動で、無意味・無秩序への魅力を感じていた」と語っており、ある意味で『Q』はMr.Children史上、最も桜井自身の意思・自我・こだわり・エゴが自他のブレーキなしに注ぎ込まれた作品のひとつといえる。

また、彼らはこの15年後、『REFLECTION』★01（15年6月）の一部収録曲から、小林の手を離れてセルフプロデュースを始動させていくが、『Q』はそうした後年の歩みを紐解くうえでも重要なアルバムだろう。

『Q』はリリースに向けた締め切りが存在しなかったといわれており、アルバムコンセプトに関しても、桜井曰く「とにかく何も決めていなかった」という。したがって各楽曲の制作時期と曲調にはかなりバラつきがあるが、今回は主に「冒険的なアレンジで聴かせる楽曲」「自然体のソングライティングが光る楽曲」の二軸から考えていきたい。まずは前者について触れていこう。

★01｜Mr.Children
『REFLECTION』

先ほどの桜井の「無意味・無秩序への魅力」という言葉に通ずるが、ドラマーの鈴木は『Q』の制作時期を振り返り、「バンドが〃実りある無駄〃へと向かっていた」と表現している。

これを象徴するのが、有名な「曲のテンポ(BPM)をダーツで決めた」というエピソードだろう。得点を加算していくカウントアップというルールでダーツをプレイし、複数回投げた合計の点数をBPMにする。そしてこのBPMに合わせて、まず鈴木がドラムを叩き、そのパターンをループさせ、今度はほかのメンバーがこれに合わせて即興で思いついたフレーズを何時間も弾く——そうした一般的なポップスの制作現場とはかけ離れた雰囲気のなかで大まかな構成を決め、そこから桜井が歌詞のないメロディを歌い出し、曲の輪郭を少しずつ形づくっていく。これを経て生み出されたのが、二転三転するプログレッシヴな展開と突き抜けた〃明るさ〃を持ち合わせた楽曲たちだ。

中盤で急加速しながら高らかに自己を肯定する「CENTER OF UNIVERSE」。エフェクトやエディットを交えた重いグルーヴと、性的なメタファーを交えた軽快な言葉遣

いお開催する「その向こうへ行こう」。別々の演奏テイクを切り貼りしたかのように突飛なリズムチェンジを見せるが、明るいマーチ調のためか不思議とアングラ感は希薄な「Everything is made from a dream」。どの曲も楽曲構造上、『深海』(96年6月)や『BOLERO』(97年3月)を想起するアグレッシヴさを持ちつつも、いずれも暗いムードに沈むことなく、最終的にはポジティヴなメッセージをもって締めくくられている。音楽市場を席巻した"ミスチル現象"期の作風を鮮やかに塗り替え、ネクストレベルに到達した楽曲たちと言っても過言ではないだろう(なお、この方向性で時にコアファンから熱い支持を集める「支えてゴール篇と冒険」については、本稿の後半で詳しく触れる)。

続いて「自然体の楽曲」について、なぜそれらが生み出されたのかについても掘り下げながら向き合っていこう。

自然体のソングライティングと、初期のテイストへの回帰

先述のとおり、『Q』収録曲の制作時期はさまざまだ。

例えば「Hallelujah」は元々シングル「I'll be」(99年5月)のカップリング曲として制作されていたものの収録が見送られ、リライトを重ねて完成に漕ぎ着けた楽曲だ(代わりにカップリングに収まった「Surrender」も『Q』に収録)。「つよがり」は『DISCOVERY』制作時のデッド

ストックであり、「安らげる場所」はツアー中、桜井がひとりのシンガーとして、バンドの演奏を前提としない想定で書いた楽曲だという。

このように書くと、あたかも『Q』は寄せ集めの作品のように思えるかもしれない。だが、こうした楽曲群は、『深海』『BOLERO』で見られたある種の〝演技過剰〟とは無縁であり、『DISCOVERY』における「Simple」「ララ」のように、桜井の素の表情が垣間見える楽曲ともいえよう。

かつてストップウォッチとにらみ合い、タイアップの尺に合わせたソングライティングに執心していた時代とは違って、展開を急がず、自身が望むクオリティを突き詰めたような楽曲がアルバムの要所に配されている。この点は、『Q』の特筆すべき魅力だろう。

加えて、『Atomic Heart』(94年9月)以前の作風を、サウンドと歌詞の両面で感じさせる楽曲の存在も重要だ。

これについては重要なエピソードがある。『DISCOVERY』ツアー時(1999年2〜7月)のある日、メンバー一同でデビュー初期のビデオ等を観ることがあり、鈴木は「思ったより昔の自分たちはイケてる」「今のタイミングに、むしろ新しいものに思え

たという。
この印象が結実したのが、1999年7月にレコーディングされたという「口笛」★2だろう。小林が元来得意とする、サザンオールスターズ「涙のキッス」(92)などにも通ずる柔らかなシンセアレンジのイントロから始まる本曲は、"反抗期"だった当時の桜井としては例外的に「歌の背景やフレームも含め、お任せした」ものだという。

それでいて、「口笛」は極端にアルバムで浮いているわけでもなく、クライマックスのひとつを鮮やかに形成しているが、これをアシストしているのが、「口笛」の2曲前に置かれたシンプルで美しいポップソング「ロードムービー」だろう。
2000年の元旦、桜井が目覚めると曲が夢のなかで出来ていた——という逸話でも知られる本曲は、90年代初頭のJ－POPを思わせるキラキラしたグロッケンの編曲も相まって、中盤の「つよがり」が灯したあたたかなポップミュージックの流れを引き継ぐ形で、「口笛」が自然とアルバムに馴染む手助けとなっている。

本作のあと、Mr.Childrenは2枚のベスト盤『Mr.Children 1992–1995』『Mr.Children 1996–2000』(01年7月)によるキャリア総括を経て、「優しい歌」(同8月)以降、リスナーに寄り添うような真摯なポップミュージックを主に制作していくことになる。

★2 | Mr.Children「口笛」

彼らのこうした道筋を考えると、「口笛」のような初期の作風を感じさせる楽曲がこのタイミングで生まれたのは、彼らのキャリアにおいて非常に重要な意味を持っているように思えてくる。そして本作は同時に、桜井を長く苦しめてきた〝『深海』以来の心情〟からようやく抜け出せた作品でもあるのだ。

深海からの脱出

『Q』のアートワーク[★03]に「地上に立つ潜水士」を登場させているのは意図的なものであると、桜井は後年のインタビューで語っている。実際、ここまで見てきたように、肩肘を張らない制作風景から総じて開放感に満ちた楽曲をアウトプットしつづけたさまは、まさに〝深海からの脱出〟を感じさせるところがある。

『Q』の制作の一部は『深海』と同様にニューヨークでも行われたが、ひとつ重要な違いがある。『深海』の特徴的なサウンドデザインに大きく貢献したウォーターフロント・スタジオがこの時期に閉鎖されたことを受け、バンドの所属事務所である烏龍舎（ウーロンシャ）が同地の潤沢なヴィンテージ機材群を譲り受け、「OORONG STUDIO NY」を設立したのだ。

★03｜Mr.Children『Q』

こうして、かつて桜井自身の辛い精神状態を投影した『深海』の制作現場は、晴れて「自分たちの場所」となった。プライベート面の問題にも徐々に区切りがつきつつあった当時の桜井にとって、制作面のプレッシャーから解放され、最上級の機材を備えた同所で自由に創作に没頭できたのは、精神的にも非常に効果的に作用したに違いない。1999年11月からの3週間の滞在は桜井曰く「名曲グッピーちゃん状態」というほど絶好調だったという。

なお、今作のマスタリングは、前2作『BOLERO』『DISCOVERY』を手がけたLAのオーシャンビュー・デジタル・マスタリングから、『Atomic Heart』『深海』を手がけたジョージ・マリノに戻されている。

第3章でご紹介したように、オーシャンビュー・デジタル・マスタリングは当時のニール・ヤングを手がけるなど、70年代以前のヴィンテージ・ロックと90年代のオルタナティヴ・ロックの融合には知見のある集団であり、『DISCOVERY』ではその点で非常に相性がよかった。『Q』では、そうして肌に馴染んだバンドサウンドのフォーマットを颯爽と脱ぎ捨て、高域が明瞭で一音ごとのニュアンスも掴みやすいサウンドへと回帰している。ギターを軸にしつつ、ストリングスをはじめさまざまな音色のタペストリーが潰されることなくはっきりと読み取れる「NOT FOUND」★04は、その分かり

★04 | Mr.Children「NOT FOUND」

やすい曲だろう。

桜井和寿の新たな武器となった「早口」の歌唱

ここで、本作の随所に見られる、ボブ・ディラン的言語感覚な「早口」で言葉を詰め込む日本語歌唱の大胆な導入について触れておきたい。

『深海』期の桜井が音楽番組『FAN』(日本テレビ)への出演時、「名もなき詩」の一番A・Bメロをディラン風の早く語り主体でアレンジして歌唱したのをご記憶のファンもいることだろう(興味があれば、ぜひ動画サイトで検索してみてほしい)。

また、『深海』で「名もなき詩」の直後に配された「So Let's Get the Truth」はディランあるいは長渕剛を思わせる早く語りの楽曲であった。この時期の「フォーク」のスタイルは桜井にとって、共同体な視点や社会・世相を題材にする際にその方向性をわかりやすく強調するために、記号的に導入されていたように思える。

『Q』に収録されているディラン調の「十二月のセントラルパークブルース」は心理的に余裕が生まれはじめた当時の視点から、『深海』期のニューヨーク滞在経験を振り

返った曲である。

「So Let's Get the Truth」に比べてリズムも歌い回しもより軽快にアップデートされた本曲は、そのふんだんな「字余り」ぶりや街並みの軽快な活写ぶりも相まって、単なる〝皮肉の演出〟にとどまらない、新しい身体性を獲得したように思える。この表現スタイルは後年の「横断歩道を渡る人たち」(08年7月)でも見られ、桜井の新しい〝文法〟のひとつとなっていった。

こうした「字余り」歌唱は、先ほど取り上げた「CENTER OF UNIVERSE」でも導入されている。

中間部でBPMが一気に加速するパートでは、感情がとめどなく溢れるように言葉がまくし立てられ、歌と演奏が渾然一体となって聴き手に迫ってくる。このスピード感は、彼が「名もなき詩」後半の有名な〝早口パート〟で参考にしたという、佐野元春の作風も想起させるところがある。

10代の頃にはボブ・ディランに強い衝撃を受けたという佐野。彼は『VISITORS』★05(84)でラップ的な歌唱にも挑戦しているが、ここで私が触れておきたいのは佐野のキャリア最初期、それこそ吉田拓郎的「字余り」に通ずる歌唱が聴ける楽曲の存在だ。ちなみに、デビュー直後の彼の音楽性はブルース・スプリングスティーンの影響が大きいと

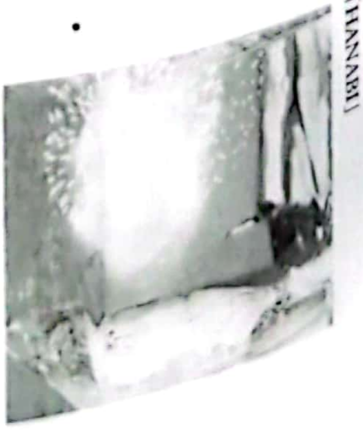
★05―佐野元春『VISITORS』

いわれるが、そのブルースもキャリアの最初期にはディランから多大な影響を受けている。熱い感情や葛藤・焦燥などを「言葉が矢継ぎ早に溢れるさま」で表現する、ロック〜ポップミュージックの世界で脈々と受け継がれてきたスタイルもまた、当時の桜井は手中に収めていたのだ。

こうした「まくし立て」が頂点に達し、「喋り」のパートすら導入されるまでに至ったのが「友とコーヒーと嘘と胃袋」である。

ほぼ全編のヴォーカルがトーキング・スタイルで占められており、天性のメロディメイカーである桜井としては異色の楽曲のひとつだ。バタつきながら跳ねるビート、浮遊感のあるシンセサイザーが牽引するオケの上では、一連のヴォーカリゼーションはどこかユーモラスにも聴こえる。このアンバランスさは、おそらく狙って演出されたものだろう。

こうした多種多様な「字余り」の身体性〜感情が溢れ出すようなスタイルを発展させた先にあるのが、のちのMr.Childrenの新たな代表曲「HANABI」[★06]（08年9月）のサビだということもできよう。『Q』はバンドのキャリアにおける過渡期の作品と見なされがちだが、こうした後年の彼らの萌芽が垣間見える点でも、改めて本作の重要性が分かる。



★06｜Mr.Children「HANABI」

CamScannerでスキャン

もっとも、この時期の「字余り」歌唱でミスチル史上特に重要な楽曲は、「NOT FOUND」(00年8月)のカップリングに収められた「1999年、夏、沖縄」だろう。

山形で制作後、因縁の地ニューヨークで録音された本曲での桜井は、「innocent world」(94年6月)がヒットチャートを快走し、当時の日本のアルバム売上記録を塗り替えることになる『Atomic Heart』の発売を控えた1994年の夏について振り返っている。戦後日本における沖縄の立場や「神」についてもかなりストレートな表現で言葉を綴っているが、最後に繰り返されるのは、「いろんな街」で「君」に歌をうたいたい——という音楽家としてのピュアな願いだ。

本曲はデビュー20周年、25周年の節目のツアーでも披露され、後者のMCでは本曲が「バンドにとって大事な楽曲」だという発言を残している。1994年以来、さまざまな苦悩を経験し、まさに乗り越えつつあった当時の彼の思いがストレートに綴られているような本曲は、その点において、後述する「優しい歌」と並び、まさに彼らのキャリアの転換点を鮮やかに映したものだろう。こうして桜井は、ブレイク以降の苦悩を抜け出し、新たなキャリア、人生に向けて歩き出す道筋を整えることができたのだ。

CamScannerでスキャン

先述のとおり、彼らは『Q』の翌年に2枚のベスト盤をリリースし、それまでのキャリアを一度総括する。

まもなくデビュー10周年という分かりやすい節目であったのはもちろん、音楽的な冒険と初期の作風への回帰が同居する『Q』という集大成的な作品が生まれたこと、そして同作がセールス面で若干の苦戦を強いられたことも加味すれば、すべてが最適なタイミングでのリリースだったように思える。

ただし、当時の彼らの内情はもっと複雑なものだったようだ。

桜井はベスト盤リリース時のインタビューで、『Q』のツアー中に「流れ的にここで解散するのが一番キレイだ」とまで思ったと吐露している。桜井自身の望みだったという「人間としての生活と音楽が密着し、みんなが楽しく、ギスギスしないで音楽をやりたい」という思いが結実した作品が『Q』であり、それゆえバンドとして向上心を見出せない状況に陥ってしまった——というのがその理由だという。

そうしたMr.Children史上最大の危機的状況のなかで制作が進められ、小林の「いろいろ考えてから出したほうがいいんじゃないか」という制止の声も振り切ってリリー

スされた楽曲こそ、すでに何度か名を挙げてきた「優しい歌」★だ。

本曲の歌詞については多くのファンが、ときに桜井のプライベートも絡める形でさまざまな考察を試みている。この点はほかに譲るとして、ここでは楽曲が生まれた背景について簡単にまとめておきたい。

『Q』のツアーで桜井は、デビュー9年目を迎えた自分たちのオーディエンスの幅広い年齢層を目の当たりにしたことで、「多くの人にとってのMr.Children像を一度、ひとつにまとめたい」「自分たちのやりたいことやエゴは置いておき、今までのMr.Childrenを好きでいてくれる人をとにかく一回肯定したい」と思ったという。これは、先述したベスト盤の制作動機のひとつとなっていった。

その準備を進めるなかで桜井が「凄くいい曲だ」と思える新曲が出来た。興奮した桜井は鈴木にメールで本曲を共有し、鈴木は「デビューする頃にライブハウスでやっていた曲にも似ていて、逆にそれが新鮮だった」という感想を抱く。そして鈴木は桜井への返信の末尾を「僕らは生涯、現役でいましょう！」という言葉で締めくくった。こうして完成した楽曲が「優しい歌」である。

Mr.Childrenの「これまで」と「これから」をつぶさに歌った本曲はしばしば〝第二のデ

★07 ― Mr.Children「優しい歌」

ビュー曲"とも称されるが、本曲はメンバー自身にとっても瑞々しく、強く心を動かされるものだったに違いない。それも、解散が検討されていたような時期においてはなおさらのことで、「優しい歌」はMr.Childrenというバンドにとって文字どおり、起死回生の一曲となった。

そうしたなか、桜井は『Q』以降のMr.Childrenの音楽性について「僕らはロックか？ポップか？と思った時に『やっぱロックにはなれない』」「今までだってポップだったし、じゃあ巨大な"ポップの恐竜"でありたい、あり続けるべきなんじゃないか」と述べており、それゆえにベスト盤を引っさげた2001年のツアーのタイトルは『POPSAURUS』となった。

この発言はそれこそ、第1章で紹介した『Atomic Heart』期の桜井の発言——U2の「変化することでより多くのものを巻き込んでいく姿勢」を見習って「バンドをもっと"大きな怪獣"にしたい」と語ったこと——と驚くほど綺麗にシンクロしている。そうして僕らの2000年代は『SUPERMARKET FANTASY』[★18]（08年12月）を頂点とする、ポップバンドとしての新たな黄金期を迎えるに至った。

そして桜井の「巨大な"ポップの恐竜"であり続けたい」という発言のとおり、「優し

★18 | Mr.Children
『SUPERMARKET FANTASY』

い歌」を境に、『深海』から『Q』までさまざまな形で追求されてきたバンドサウンドの主張はやや後退し、「Mr.Childrenの録音作品」としての完成度をいかに向上させるかが、彼らの大きな目標のひとつとなっていく。

この2001年以降の歩みについてはまた別の機会に譲るが、重要なのは、『REFLECTION』の一部楽曲以降、バンドが小林のプロデュースから離れていくこと、そしてそこから文字どおり、4人のバンドサウンドが再び前面に出てくるところだろう。かつて彼ら自身で選んだ「Mr.Childrenというブランドをいかに育んでいくか」という道から、再び新たな一歩を踏み出した近年のアルバムは快作揃いだ。

『重力と呼吸』★09(18年10月)ではMr.Children史上、最も重厚とも称される立体的なサウンドが楽しめ、それこそ『深海』や『DISCOVERY』以来の「音像で驚かされる」作品に仕上がっている。

そして『SOUNDTRACKS』★10(20年12月)では、『Q』以来およそ20年ぶりの海外レコーディングを敢行。サム・スミスやU2との仕事で知られるスティーヴ・フィッツモーリスがプロデューサー/編曲家/レコーディング・エンジニアとして参加し、近年のMr.Childrenサウンドが音の配置・抜き差しのレベルから大幅に再構築されたことで、世界標準のポップミュージックへとさらなる進化を果たしたアルバムとなった。

★09 | Mr.Children『重力と呼吸』

★10 | Mr.Children『SOUNDTRACKS』

　このように、『Q』までの苦悩・混沌と自由の時代から多くの年月を経て、改めてMr.Childrenはバンドサウンドに向き合い、さまざまな音楽的冒険から充実作を生み出し続けている。こうしたさまは、彼らのキャリアの変遷を知る音楽ファンならば、きっと誰もが心踊るはずだ。

Mr.Childrenは、幅広い嗜好を持つ無数のリスナーからの期待を背負い、多くのスタッフ・関係者の生活を支える立場にありながら、さまざまな音楽的ボキャブラリーやアイデアに満ちた、日本でトップクラスの音楽家集団である。

　本稿を含めたこれまでの全4章で記してきたように、Mr.Childrenは『Q』までのデビュー10年弱の間に非常に濃密なキャリアを過ごしてきた。そして、２０２０年代の彼らは『Q』の時期と並んで、創作面で自身の興味をどこまでも追求できる、そんな自由な環境を享受している印象がある。『SOUNDTRACKS』もキャリア最高傑作との呼び声が高かったなか、彼らの次回作はどれほどのものになるのか。鈴木の言葉のとおり、きっと「生涯現役」であろう彼らの終わりなき旅を、いつまでも追い続けていきたい。

CamScannerでスキャン

ALTERNATIVE
Mr.Children

左から 1 4 6 11「DISCOVERY」15「深海」7 8「Q」3「マシンガンをぶっ放せ」

	Title	Album	Release
1	Prism	DISCOVERY	1999
2	Pink～奇妙な夢	シフクノオト	2004
3	Love is Blindness	マシンガンをぶっ放せ -Mr.Children Bootleg- [Single]	1996
4	#2601	DISCOVERY	1999
5	タイムマシーンに乗って	BOLERO	1997
6	ニシエヒガシエ	DISCOVERY	1999
7	CENTER OF UNIVERSE	Q	2000
8	友とコーヒーと嘘と胃袋	Q	2000
9	フラジャイル	シーソーゲーム～勇敢な恋の歌～	1995
10	Brandnew my lover	BOLERO	1997
11	アンダーシャツ	DISCOVERY	1999
12	掌	シフクノオト	2004
13	フェイク	HOME	2007
14	REM	REFLECTION	2015
15	虜	深海	1996

STREAM ON

CamScannerでスキャン

あとがき——もう一度原風景をめぐって

ここまでこの本にお付き合いいただき、ありがとうございます。

本書は、ウェブメディア「日刊サイゾー」の連載「あのアーティストの知られざる魅力を探るTOMCの『芸石』」（２０１９年５月～２０２２年３月）を加筆のうえ、再構成したものです。この連載の始まったきっかけは、私が以前noteで投稿していたSpotifyプレイリストでした。

２０１８年１１月を境に、日本の大物ミュージシャンのストリーミング配信の開始、いわゆる「解禁」が進んだことは、読者のみなさまにも記憶に新しいかと思います。私はそうした解禁のたび、解禁から数分～数十分の短時間で、何らかの意外なテーマ・縛りを設けたプレイリストを作成・公開する——というアクションを行なっていました。本書でも紹介したアンビエント／バレアリック井上陽水やフリーソウル[illegible]などは、まさにこの時期に作成したものです。これらがSNS上で注目を集め

たことで、2021年にサイゾーからお声がけをいただき、連載開始と相成りました。
なお、同年の私は、カナダのInner Ocean Recordsという、インストのビートミュージックシーンでは人気の高い音楽レーベルから作品を発表しはじめた時期にあたります。音楽家の私にとってはキャリアの大きなステップアップの時期であり、そうしたタイミングで日本のポップミュージック＝私の音楽リスナーとしての〝原風景〟を改めて見晴らす機会を得られたのは、当時も今も、非常によい巡り合わせだったと感じています。

平成初頭生まれの私が、日本のメジャーなポップミュージックを網羅的に聴くようになったきっかけには、CDでの音楽体験があります。
実家に多数眠っていたコンピレーションCD——その多くはいわゆる「邦楽の歌モノ」関連で、1950〜70年代の歌謡曲や1980年代の国内ポップミュージックをまとめたものが多数ありました。そこから、小学生の後半以降、私は限られたお小遣いの範囲で、中古CDショップで安値で売られていた(少し昔の)有名アーティストの作品を、洋・邦を問わず、好奇心の赴くままに買い集めるようになっていきました。つまるところ、私のポップミュージック全般への目覚めは、リアルタイムのヒット曲ではなく、一〜二世代昔のアーティストの作品群によってもたらされたと断言できます。

CamScannerでスキャン

そして当時、音楽雑誌やウェブに触れていくなかで、こうしたひと昔前のメジャーアーティストの作品の多くが真っ当な評価を受けておらず、熱心な一部のファン以外に届いていていないゆえに歴史の片隅に埋もれかけていたり、時には中傷の対象になったりすらしている――そんな状況を目の当たりにし、子ども心に言い知れぬ悔しさを抱いたことを覚えています。そしてこうした傾向は、のちに私が籍を置くことになる「海外志向の音楽シーン」では、特に色濃いものでした。

それゆえに、音楽家として海外でのリリースが増えていくなかでこうした連載を持ち、私の幼少期〜少年期を彩ってくれたアーティストたちの作品群に再び光を当てるきっかけを作れたのは、かつて日本の音楽界の一部に蔓延(はびこ)っていた因習を覆すかのような快感もあり、私にとって大変達成感に満ちた経験となりました。

連載開始以降、私はメジャーレーベルや大手ラジオ局との接点が生まれたり、Apple Music の海外チャートにランクインしたり、Stone Music というバンドの一員としてフェス出演や海外ツアーを行なったり……と、驚くほどよい出来事ばかりに恵まれましたが、かつて東北の地方都市でひとり黙々とCDのディグを続けていた当時の私に伝えたら一番喜ぶであろうトピックは、間違いなく、この連載によりさまざまなアーティストや作品の魅力の再提示――ある種の〝名誉回復〟――に携われたことでしょう。

最後に、本書の刊行は、大変多くの方々の支えにより漕ぎ着けることができました。サイゾーでの連載の機会を作ってくださり、連載中の私を二人三脚で支えてくださった末崎裕之さん。そこからＤＵ ＢＯＯＫＳでの本書出版のお誘いをいただき、サイゾーと私との３社(者)間での折衝なども受け持ってくださり、追加の改稿作業〜対談企画の実現にご尽力いただいた小澤俊亮さん。本書の目玉企画である対談に快く応じていただき、最終的に原稿にならなかったものも含め、大変たくさんのお話にお付き合いいただいたtofubeatsさん。改稿作業に追われる日々のなか、さまざまな面で支えてくださったＴ・Ｎさん。そして、連載の新着記事が告知されるたびに閲覧・拡散をしてくださったＳＮＳのフォロワーのみなさま。ひとりでは到底望むべくもない景色まで、私はいつの間にか辿り着くことができました。改めて、心より御礼申し上げます。

この本を手に取っていただいた方の今後の音楽生活に、この本がごくわずかでも寄与できたならば、それが私にとって何よりの喜びです。読了いただき、本当にありがとうございました。

２０２４年8月31日　ＴＯＭＣ

TOMC○トムシー

ビート&アンビエント・プロデューサー。カナダ〈Inner Ocean Records〉、日本の〈Local Visions〉〈カクバリズム〉等から作品を発表。2020年、EP「Lunar Maria」がiTunes国内ニューエイジ・チャート1位を獲得。2022年以降、「Honesty(feat. arcomoon)」をはじめ楽曲がApple Music米国チャートに多数ランクインするなど、国内外でリスナー層を広げている。2023年のアルバム「True Life」は"2020年代のNujabes"と称され、海外音楽メディアSmall Albums等が選ぶ年間ベストアルバム企画にも選出された。近年は長谷川時夫(タージ・マハル旅行団)が結成した集団即興演奏コレクティブ〈Stone Music〉に参加。一方で、ハウスやディスコ〜R&BのDJとしても長いキャリアを持つなど、シーンの枠に捉われない活動を展開している。メジャー/マイナーを問わず広範囲な音楽知識を活かし、サイゾー・Mikiki等ウェブ媒体や専門誌〜Kankyo Records・ディスクユニオン等レコード店への寄稿、J-WAVE等メディア出演も多数。

J-POPの音楽的冒険

レアグルーヴ感覚で楽しむ日本のメジャーポップス

初版発行　2024年9月27日

著　TOMC

デザイン　小沼宏之[Gibbon]

編集　小澤俊亮[DU BOOKS]

発行者　広畑雅彦

発行元　DU BOOKS

発売元　株式会社ディスクユニオン
東京都千代田区九段南3-9-14
[編集]TEL.03.3511.9970 | FAX.03.3511.9938
[営業]TEL.03.3511.2722 | FAX.03.3511.9941
https://diskunion.net/dubooks/

印刷・製本　シナノ印刷

[初出]
日刊サイゾー「あのアーティストの知られざる魅力を探るTOMCの〈ALT View〉」第1〜17回(2021年11月6日〜22年7月30日)、および第20〜26回(2022年10月29日〜23年9月2日)
https://www.cyzo.com/tag/tomc

そのほか対談は書き下ろし

万一、乱丁落丁の場合はお取り替えいたします。
定価はカバーに記してあります。
禁無断転載

本書の感想をメールにてお聞かせください。
dubooks@diskunion.co.jp

ISBN978-4-86647-214-0
Printed in Japan

©2024 TOMC / CYZO Inc. / diskunion

CamScannerでスキャン